



FACULTADE DE FILOLOXÍA

# La recepción crítica de la poesía del siglo XVI en los autores de la Generación del 27

Amanda Cerqueira Álvarez

TFG dirigido por Soledad Pérez-Abadín Barro

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Curso académico 2018-2019

# La recepción crítica de la poesía del siglo XVI en los autores de la Generación del 27

Amanda Cerqueira Álvarez

TFG dirigido por Soledad Pérez-Abadín Barro

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Curso académico 2018-2019

Firma de la alumna

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized 'A' followed by a cursive 'l' and a period.

Amanda Cerqueira Álvarez

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I. GARCILASO DE LA VEGA	
1. GARCILASO EN EL CONTEXTO DEL HUMANISMO RENACENTISTA .....	8
1.1. Del este, la técnica.....	10
1.2. Del oeste, la musa.....	11
2. GARCILASO Y SUS FUENTES LITERARIAS .....	14
3. POESÍA GARCILASIANA: <i>ÉGLOGAS</i> .....	16
4. «EL DOLORIDO SENTIR» DE GARCILASO .....	21
5. LA INFLUENCIA POÉTICA DE GARCILASO EN LOS POETAS DEL 27 .....	23
II. FRAY LUIS DE LEÓN	
1. EL POETA «AB IPSO FERRO» .....	28
2. FUENTES LITERARIAS Y POEMAS .....	31
2.1. Petrarquismo e italianismo .....	31
2.2. Horacianismo: «La profecía del Tajo» y «A la vida retirada» .....	32
2.3. Hebraísmo y cristianismo: «En la Ascensión», «A Nuestra Señora» y «A todos los santos» .....	35
2.4. «Contra un juez avaro», «A don Pedro Portocarreño» y «A Felipe Ruiz» .....	37
2.5. La ascensión en «De la vida del cielo» y «Noche serena».....	38
2.6. La evasión de la realidad: la oda «A Francisco Salinas» .....	39
3. MISTICISMO Y <i>SOPHROSYNE</i> .....	42
4. LA INFLUENCIA DE FRAY LUIS EN LOS POETAS DEL 27 .....	45
4.1. Horacianismo, espiritualidad y cristianismo luisiano .....	45
4.2. El mundo poético de fray Luis: noche, ascensión, cielo y música.....	47
CONCLUSIÓN .....	51

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

**Formulario de delimitación de título e resumo**

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

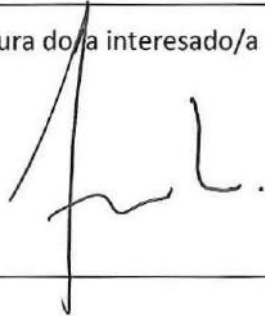
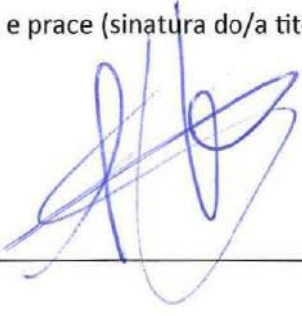
APELIDOS E NOME:	Cerqueira Álvarez, Amanda
GRAO EN:	Lengua y literaturas españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	María Soledad Pérez-Abadín Barro
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Poesía española del siglo XVI

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

**Título:** “La recepción crítica de la poesía del siglo XVI en los autores de la Generación del 27.”

**Resumo:** Los autores de la generación del 27 son habitualmente conocidos por su faceta intelectual como escritores inéditos cuyas obras son fruto de la combinación de la tradición literaria española y la vanguardia plena del siglo XX. Este eclecticismo los llevó al estudio pormenorizado de toda la tradición nacional literaria desde sus inicios por lo que, asimismo, dedicaron su labor a la propia crítica literaria ofreciendo análisis y estudios de sus predecesores – lo que les ayudó, además, con su labor como docentes. Centrándose en esta faceta específica, este trabajo reunirá la valoración y el análisis que estos autores – Dámaso Alonso, Pedro Salinas y otros- elaboraron acerca de la poesía del siglo XVI y sus máximos exponentes: figuras como Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León. La metodología será la siguiente: recopilación de textos de carácter crítico-literario sobre la poesía del siglo XVI y posterior selección de las opiniones más representativas para sintetizar una visión general de la poesía renacentista del *Siglo de Oro* por parte de la *Edad de Plata* que los revalorizó; todo ello con el objetivo de mostrar la vigencia de los clásicos nacionales en el siglo XX.

Santiago de Compostela, 7 de Novembro de 2018.

Sinatura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data
		1 6 NOV. 2018
		Selo da Facultade de Filoloxía



SRA. DECANA DA FACULDADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

## INTRODUCCIÓN

Bajo la conocida etiqueta de «Siglo de Oro», la crítica literaria del siglo XX aunó dos siglos muy diferentes entre sí, pero próximos temporalmente: el Renacimiento del siglo XVI y el Barroco del XVII. Estableciendo esta comparación con el metal noble, transmitían el valor que la crítica atribuía a estos dos siglos prolíficos y singulares cada uno de una manera única. Es necesario precisar que este término no siempre abarcó ambos siglos ya que solía utilizarse exclusivamente para referirse al XVI por la renovación que este supuso de los géneros clásicos. Fue esa la labor de los críticos del siglo XX: demostrar, a través de sus trabajos, que el siglo XVII era tan significativo como su predecesor<sup>1</sup>.

Pero durante un siglo, entre el XVI y el XVII, no hay un desarrollo lírico en Europa que se pueda comparar al anhelo hacia lo absoluto, a la rotura de límites, al ímpetu espiritual, o al frenesí de vida humana, con el que España se lanza, una vez más, a su doble alta empresa: expresarse a sí misma y verse hacia Dios (Alonso, 1973: 511).

Con el objetivo de darle el lugar que merece en la historia de la literatura, elaboraron ensayos en su defensa y analizaron toda su obra para allegar a sus contemporáneos una literatura nacional olvidada ya en España<sup>2</sup>, revalorizándola a través de su estudio exhaustivo y demostrando que aún seguía vigente la influencia de la época dorada en ellos<sup>3</sup>. Sus trabajos de carácter crítico-literario comprenden desde ensayos teóricos hasta apuntes académicos, así como conferencias y artículos sobre el Siglo de Oro y sus autores más representativos, atribuyéndole a cada uno de los siglos su lugar sin establecer comparaciones. Este trabajo, centrándose únicamente en el siglo XVI, ilustra el influjo latente renacentista de una generación que, siglos después, sigue admirando su tradición literaria: los poetas del 27.

---

<sup>1</sup> «Nos compete, en el contexto de la aplicación histórica del concepto de Siglo de Oro, referirnos exclusivamente a aquellos años que se corresponden con los que, comúnmente, se consideran los propios de la llamada generación del 27, es decir 1920-1936, teniendo en cuenta también la labor y la importancia del Centro de Estudios Históricos, que dirigió Menéndez Pidal y que se convirtió en una institución relacionada con el mundo de la ciencia histórico-literaria y filológica, directamente conectada con la generación del 27» ( Díez de Revenga, 1995:194).

<sup>2</sup> «Y así el público extranjero mal conoce a poetas como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, hexarquía sin igual en Europa de 1530 a 1630» (Salinas, 1958: 173).

<sup>3</sup> «El ambiente desborda claramente los presupuestos individualistas porque representa el esfuerzo colectivo de quienes, herederos de las mejores iniciativas del siglo XX, asumían el pasado libres de rémoras excluyentes. Y tenían una idea de futuro en el que la cultura había de ser a un tiempo enriquecimiento interior y enriquecimiento de la conciencia respecto a la propia historia, inseparables ya de la herencia y el proyecto» (Asún, 1991: 467).

El objetivo fundamental es revalorizar tanto a los autores del siglo XX —por su dedicación a los clásicos nacionales— como a los poetas más conocidos del período renacentista y la huella que dejaron en la poesía más reciente. Para ello ha sido necesario elaborar una selección de textos críticos en función de la relevancia que estos tienen para la materia de estudio, es decir, dónde reside para ellos lo esencial de estos autores renacentistas y qué destacan específicamente de ellos. Esto se realiza mediante la recopilación de textos de autores del 27<sup>4</sup> centrándose, principalmente, en los que más han trabajado la materia del siglo XVI<sup>5</sup>: Dámaso Alonso y Pedro Salinas.

A través de estos escritos, aportan sus perspectivas individuales para aproximar una visión general, panorámica y contrastiva del Siglo de Oro bajo la mirada de una era moderna. Alonso, además de ser un representante de esta generación, es considerado todo un referente en lo que a la crítica literaria del XX se refiere por sus minuciosos ensayos literarios<sup>6</sup>. Asimismo, Salinas demostró ser todo un apasionado de la poesía española tradicional a la que, no solo rindió tributo con sus propios versos<sup>7</sup>, sino que dedicó su vida a que la literatura peninsular tuviese proyección internacional.

Por último, el trabajo consta de dos partes diferenciadas en las que el hilo conductor es la poesía del siglo XVI desde la perspectiva de la crítica moderna y, cada una de ellas, focaliza su atención exclusivamente en dos de los más célebres autores del Renacimiento<sup>8</sup>: Garcilaso de la Vega, poeta del amor que introdujo el endecasílabo al

---

<sup>4</sup> «Es indudable que detrás de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas, José Bergamín, Emilio Prados, Vicente Aleixandre.. hay unos planteamientos que son fruto de opciones bien diferenciadas en la cultura española y de las que ellos son los más directos herederos. Precisamente el modo de leer y recuperar a los clásicos viene a demostrarlo» (Asún, 1991: 463).

<sup>5</sup> «Hablamos por lo tanto de un fenómeno que se remonta al Noventaiocho y al nacimiento de nuestra filología moderna de la mano de Menéndez Pidal y sus discípulos. Discípulos académicos de estos y poéticos de aquellos son los mejores miembros del Veintisiete —sirvan Pedro Salinas o Dámaso Alonso de paradigma» (Machina, 2014: 201).

<sup>6</sup> Tal vez la más segura pauta que aún se nos puede brindar desde la independencia irónica de aquel agudo Dámaso transido de pasión histórica, sea que, como siempre una vez más, servir una tradición comprende el renovarla, pues todo lo demás no entraña sino sucumbir a la fea tentación de servirse de ella. Y para la crítica española Dámaso Alonso supo, como nadie después, renovar desde el entusiasmo (García Berrio, 1991: 32).

<sup>7</sup> «Como T. S. Eliot, Salinas creía que la crítica más acertada resulta de escoger como objeto de análisis a un autor con el que se tiene cierta afinidad. Ello explica que la admiración de Salinas por el toledano vaya más allá de lo académico y toque en lo personal cuando irrumpe en el epistolario a su amada» (Escartín, 2008: 554-555).

<sup>8</sup> Rivera Machina: «Y elegimos Garcilaso de la Vega porque ellos lo eligieron explícitamente por *capitán*, desde el *Marinero en tierra* a la *Poesía heroica del imperio* de Rosales y Vivanco» (2014: 208).

Asún sobre fray Luis y los poetas del 27: «Y Fray Luis, más allá de 1927, permaneció en la sensibilidad de los jóvenes poetas que, además de comentar o editar sus obras, incorporaron a cada específica lengua poética la intuición luisiana de la noche, la luz, el ascenso, la soledad, la música o la naturaleza convertidas en imágenes sustantivas» (1991: 468).

itálico modo en España, y Fray Luis de León, poeta humanista de la evasión, la armonía y lo celestial.

Ambas partes constan de una introducción y aproximación biográfica de los aspectos más destacables de la vida de los poetas, así como sus fuentes literarias inmediatas. A continuación, se reúne el análisis de las obras más importantes para los críticos del XX y la valoración general del poeta y su obra.

La valoración crítica que estos poetas vanguardistas realizaron sobre los líricos del siglo XVI tiene su correspondencia en el plano poético de estos autores modernos. En sus poemas se refleja la influencia de la lectura y el gusto por sus antecesores renacentistas. Debido a esto, en un breve apartado a modo de introducción a la cuestión, se allegan algunas de las huellas poéticas que los poetas renacentistas dejaron en el siglo XX.

Creo que 1927 no puede ser considerado solo como el año de la apoteosis gongorina. Puede ser una fecha que sirve como pretexto para valorar la riquísima recepción de la literatura clásica española, el tiempo en el que se ha impuesto definitivamente el criterio que reclamaba una comprensión más libre de nuestro pasado cultural para acabar a la vez con los fáciles maniqueísmos de la historiografía precedente y conquistar los matices humanos y espirituales que esta negó durante años. Los llamados poetas del 27 fueron, también en esto, maestros porque de un lado exigían el rigor para entender la complejidad de la historia y de otro se convertían ellos mismos, creadores y poetas, en continuadores de lo que sentían— con todo el sustrato krausista y liberal— como originaria cultura española (Asún, 1991: 489).

## I. GARCILASO DE LA VEGA

### 1. GARCILASO EN EL CONTEXTO DEL HUMANISMO RENACENTISTA

Garcilaso de la Vega, considerado como «el mayor estirón de nuestras letras» (Alonso, 1962: 27), simbolizó para Alonso, el paso de la Edad Media a la Edad Moderna en la lírica española. Asegura que, con Garcilaso y la nueva corriente lírica italiana que llega a España en torno al 1530, se produce el progresivo cambio que transformó una era caracterizada por un idioma sin pulir y una tradición común a ciertos países del mismo continente —Alemania, Francia e Italia— a otra cuya nueva sensibilidad elevaría el castellano a la más alta lírica europea (1973: 510-511).

El crítico señala ciertos factores condicionantes que propiciaron el cambio literario<sup>9</sup> tras la mayor expresión de la tradición medieval que supuso la publicación de la *Celestina*, considerada por Alonso obra culmen de la literatura medieval española (1973: 517-518). A continuación, introduce las causas que estima que posibilitaron el cambio poético como la imprenta o los viajes imperiales:

Este viraje, importantísimo de las letras españolas en menos de cuarenta años se produce por la confluencia de una serie de causas y aun de instrumentos humanos: la imprenta ha sido introducida hace poco<sup>10</sup>; los humanistas italianos son ahora conocidos en España; las aventuras imperiales llevan a muchos españoles por toda Europa y, sobre todo, a Italia (Alonso, 1962: 23).

Con la invención de la imprenta, apunta Salinas que la lectura pasa de ser un acto colectivo —ya que la poesía no era leída, sino escuchada— a uno individual donde el lector se encuentra solo con la obra. Afirma así: «El Renacimiento se mira otra vez como un exaltador del individuo; ahora un hombre solo, sin necesidad de compañías ni otras presencias humanas, realiza el acto de vivir la poesía» (1976: 193).

Comenta Alonso que la llegada del *Diálogo de la Lengua* de Juan de Valdés, sumado a estos factores externos, fijó las normas lingüísticas necesarias para que el castellano fuera utilizado como instrumento clave en la realización de esta nueva poesía. El espíritu renacentista —frente a la hegemonía del latín en la escritura como lengua modélica— defendía el uso de las lenguas vernáculas en la producción poética debido a

---

<sup>9</sup> «Tuvo la fortuna de vivir cuando el Renacimiento quema y disipa con la luz antigua de Grecia tantas caliginosas nieblas medievales, luz que alcanzó también, por feliz y extraño momento, a España, y momento que sería, por desdicha para nosotros, fugaz como relámpago» (Cernuda, 1975: 97).

<sup>10</sup> «Muy pronto la imprenta inicia su prodigiosa empresa de conquistar el mundo. Y, aunque ciertos humanistas no la miraron con ojos de favor y preferían el precioso códice al nuevo volumen impreso, su eficacia se impuso» (Salinas, 1976: 192).



la naturalidad y sencillez de estas, consideradas vulgares y restringidas al habla oral, alejadas de cualquier disciplina elevada como la literatura. Insiste el crítico que con su *Diálogo de la Lengua*, Juan de Valdés personificó ese espíritu renacentista en España que, ensalzando la naturalidad y sencillez<sup>11</sup>, permitió a Garcilaso—y a todos los poetas españoles posteriores a él— la creación de un nuevo estilo con «la realización más clara, más nítida, más suave y próxima a nosotros» para una nueva poesía (Alonso, 1962: 25).

Ambos críticos del 27 concuerdan en que su educación en letras jugó un importante papel en su vida como humanista<sup>12</sup>. Además, siguiendo los preceptos impulsados por el Renacimiento, sirvió al rey en múltiples ocasiones lo que le ocasionó la muerte. Salinas en su crítica juzga que existe cierta dualidad en Garcilaso, dividiendo las facetas del poeta en dos hombres distintos: uno visible, el caballero, y otro invisible, el poeta .

Llevaba dentro de sí a dos hombres, uno el visible, otro el invisible. El primero era el perfecto cortesano, el caballero, el guerrero que cumple su deber, aunque le vaya en ello la vida. Pero Garcilaso llevaba dentro de sí a un hombre invisible, casi siempre modestamente oculto, que contestaba a la llamada, no de la guerra, sino de la más alta paz del espíritu: al poeta. Pero el hombre invisible, el poeta, liberado de su servidumbre y su espíritu poético triunfó sobre el tiempo, desde el mismo día de su muerte, por su creación de la poesía más delicadamente inmaterial (Salinas, 1976: 104-105)

Salinas considera al toledano como el primer poeta del amor por excelencia, el referente fundamental de la lírica posterior en España. Incluso con la renovación de los poetas místicos, ya que estos adaptaron un estilo que bebía de la tradición provenzal e italiana profana, al culto y la adoración a Dios, que encarnaba el papel de la amada venerada (1976: 106-107). Comenta así Salinas el cambio poético:

Garcilaso, hijo del corazón de la lengua castellana en aquel tiempo, de Toledo, hace el milagro con naturalidad angélica. Toda la poesía española que venga se moldeará en las formas que él domeñó, que él dejó preparadas a recibir cualquier variante de la sensibilidad (Salinas, 1958: 173).

---

<sup>11</sup> «Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación; quanto al hazer diferencia en el alçar o abaxar el estilo según lo que scrivo, o a quién escribo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín» (Juan de Valdés, 1982: 233).

<sup>12</sup> Alonso opina sobre Garcilaso: «Era un buen mozo, había aprendido latín. Era gentil músico de arpa, y para completar todas esas perfecciones de un caballero culto, hacía versos, como otros jóvenes de la Corte» (1973: 522). Coincide con Salinas que define al poeta de la siguiente manera: «Era el perfecto ejemplo del caballero del Renacimiento: un completo humanista, historiador, poeta, imitador de Virgilio, Catulo y poetas griegos, de gusto en extremo riguroso» (1976: 98).

Por todo esto, determina Salinas que Garcilaso supuso la asimilación completa del italianismo<sup>13</sup> en España convirtiéndose, asimismo, en un clásico inmediato tras su muerte. Prueba de ello fue la posterior anotación de su obra por su editor y comentarista Fernando de Herrera, que lo inmortalizó como poeta modelo en los siglos posteriores<sup>14</sup>(1976: 106). Concluye Salinas que «se puede decir así que a ningún poeta debe más la poesía de la lengua española que a Garcilaso» (107).

Luis Cernuda reflexiona sobre la influencia de la poesía garcilasiana en las generaciones venideras y su decisiva influencia en el arraigo del italianismo en la poesía española:

Gracias a Garcilaso los poetas más opuestos y diferentes, un Aldana y un Góngora, encontraron su propio camino; gracias a él pudo existir la obra de un Francisco de la Torre, un Francisco de Rioja. Sin esa tradición, que Garcilaso instaura en la mañana de nuestro Renacimiento, mucha hermosa parte de la lírica española no hubiera hallado base sobre la cual asentarse. Porque hay dos tipos de poetas: el poeta que crea su propia tradición, como Garcilaso, y el poeta que refina lo ya creado por otros como Herrera (Cernuda, 1975: 747).

### 1.1. Del este, la técnica<sup>15</sup>

Si hay una fecha clave con la que dio comienzo la revolución poética que se produjo en el siglo XVI es, para la crítica, el año 1526 con la llegada de Andrea Navagero a España. Estando en Granada con motivo de la boda del emperador con Isabel de Portugal, conoció al poeta Juan Boscán —amigo íntimo de Garcilaso— y le propuso que intentase adaptar el endecasílabo italiano a su idioma<sup>16</sup>. Así lo explica él mismo la carta a la duquesa de Soma:

Partíme pocos días después para mi casa, y con mucha largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fuy a dar muchas veces en lo que Navajero me havía dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé

---

<sup>13</sup> «Se suele llamar “italianismo” y muchos piensan que consiste, sin más, en la adopción dentro de la lírica española del verso endecasílabo en sus varias combinaciones estróficas. Pero la gran transformación de nuestra lírica no se puede reducir a un simple elemento externo. En realidad, la poesía castellana asimiló totalmente el concepto de la lírica del Renacimiento italiano con todas sus formas métricas, pero asimiló mucho más: el vasto contenido de sensibilidad y visión poética que se había ido formando en Italia desde Petrarca hasta el siglo XVI» (Salinas, 1976: 97).

<sup>14</sup> «Garcilaso ha sido consagrado como el primer poeta español de todos los tiempos. Su lenguaje es eterno y se conserva con tal frescura como en las composiciones más recientes de nuestros contemporáneos» (Altolaguirre, 1933: 16).

<sup>15</sup> Los siguientes títulos hacen referencia a la división que Alonso recoge en dos de sus apartados “Del este la técnica” y “Del oeste la musa” dentro del capítulo «El destino de Garcilaso» (1962).

<sup>16</sup> «Llegaba ahora un divino instrumento, perfeccionadísimo, de maravillosas voces, registros y potencias, que unía en sí gravedad, matiz, flexibilidad, fuerza y siempre, siempre elegancia» (Alonso, 1973: 540).

alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro (Boscán, 1999: 115-120).

Pese a sus intentos, recalca Alonso que Boscán no logró adecuar el endecasílabo con tanto éxito como Garcilaso —aunque resultó ser una pieza fundamental<sup>17</sup>— y, poniendo en práctica lo que el humanista italiano le había propuesto, animó a su amigo Garcilaso a que lo intentase también y este recibió el reconocimiento de todos<sup>18</sup> (1973: 524-525). Este hecho es así interpretado por Cernuda: «No creo que exista en nuestra literatura gloria poética tan envidiable como aquella de que goza Garcilaso. Respetado por los demás, admirado por unos pocos, para él la admiración es una con el amor» (1975: 750).

De esta forma, comenta Alonso que el poeta pasó de una primera etapa de tradición de cancioneros y métrica octosilábica al dominio pleno del endecasílabo<sup>19</sup> y otros géneros clásicos como la égloga, la oda o la elegía, que se vieron reinventados por el Renacimiento (1973: 522). Con el castellano y los nuevos criterios lingüísticos acotados por Juan de Valdés, señala Alonso que «tenía ya el instrumento. Le faltaba, para ser Garcilaso, para ser, en el tiempo, el primer poeta de los tiempos modernos, un nuevo espíritu, una honda emoción. Le faltaba una musa» (1962: 33).

## 1.2. Del oeste, la musa.

Vuelven a mencionar los críticos el año 1526 pero, esta vez, debido al acontecimiento que sucede en la ciudad de Sevilla; afirman Salinas y Alonso que Garcilaso se enamora platónicamente de una dama portuguesa llamada Isabel Freire. Indica Salinas que no se sabe con exactitud cuál fue la respuesta de la dama<sup>20</sup>. Es importante recordar que, por aquel entonces, Garcilaso contrajo matrimonio con Elena de Zúñiga por motivos ajenos al amor, según el criterio de Salinas<sup>21</sup>. Además, en 1529 Isabel

---

<sup>17</sup>«Eran un par de amigos perfectos, unidos en la vida y en la muerte, por los gustos y los ideales, como vamos a ver. Y él animó e instó a su amigo a que él también escribiera poesía al nuevo “itálico modo”. Sin tal amigo, no se hubiera efectuado la revolución con tan increíbles rapidez y éxito. Pero el amigo era un hombre de genio, uno de los más grandes poetas españoles» (Salinas, 1976: 100).

<sup>18</sup>«Probó el nuevo estilo, y su genio hizo este milagro: que, después de unos pocos años de haber escrito un reducido número de poemas, gozó de la admiración de todos y se estableció la nueva manera de escribir poesía hasta nuestros días» (Salinas, 1976: 100).

<sup>19</sup>«El destino del endecasílabo en España fue Garcilaso; destinados el uno para el otro: el poeta para el verso y el verso para el poeta. Apenas unos tanteos, y en los poemas de Garcilaso el endecasílabo empezó a fluir prodigiosamente, con esa suave, sedosa, a veces crespada, variada ondulación que aún se prolonga en larga estela musical en el lector de nuestro siglo» (Alonso, 1973: 526).

<sup>20</sup>«Parece ser que hubo una especie de correspondencia, una inclinación amorosa de ella que permitió al poeta esperanzas y hasta momentos de felicidad» (Salinas, 2007: 1113).

<sup>21</sup> Salinas: «Este matrimonio, más que de amor, parece de conveniencia social. Ni una traza de amor conyugal se encuentra en su poesía amorosa. La figura de su mujer no aparece jamás en su lírica» (1976:

se desposa con don Antonio de Fonseca, con quien tendrá varios hijos hasta que, dando a luz al último de ellos, muere entre 1533 y 1534.

Salinas se adscribe a la lectura autobiográfica de la poesía de Garcilaso y, acepta ese amor por Isabel Freire que, por el momento, carece de cualquier prueba documental, como apunta Iglesias Feijoo en su «Lectura de la Égloga I»<sup>22</sup>. La leyenda parte del Brocense que, desde la perspectiva biográfica, señala el posible desdoblamiento de Antonio de Fonseca en el personaje de Nemoroso<sup>23</sup>. Herrera, en cambio, señala un desdoblamiento de Boscán en el personaje de Nemoroso y de Garcilaso en el de Salicio<sup>24</sup>. En el siglo siguiente, Faria e Sousa considera que ambos pastores ficticios son un desdoblamiento del propio Garcilaso siendo rechazado por Isabel y llorando su muerte<sup>25</sup>.

A pesar de respaldar la teoría de Isabel Freire, Alonso aclara que es improbable que esta dejase tanta huella en la vida de Garcilaso en caso de que este aspecto biográfico fuese real. Afirma que no tuvieron muchas ocasiones para coincidir ya que pocos años pasan desde que se conocen y la muerte de ella.

Si hemos de decir la verdad, hay que confesar que doña Isabel Freire fue bien poco en la vida del poeta. Hemos visto que ella muere en 1533 o 34. Pues bien, el corazón de Garcilaso que aún en octubre de 1534 estaba libre, muy poco tiempo después está lleno de las llamas de una nueva pasión. Resulta, pues, que la presencia física de doña Isabel apenas pasó por la vida del poeta y pronto fue olvidada (Alonso, 1973: 529).

---

101-102). Añade Alonso: «La dote de la dama fue de dos millones y medio de maravedís (regalo del Emperador, de Doña Leonor de Austria y del Rey de Portugal). Síntomas evidentes de que era un matrimonio de Corte y conveniencia» (1973: 523).

<sup>22</sup>«De lo que se trata es de no transferir los sentimientos, que el poeta imitaba, al hombre real, cuya biografía se ha elaborado en parte con los versos. Es preciso entender el yo poético como una figura del autor, no como el mismo autor, y, por lo mismo, ver en el amor de los pastores hacia sus amadas un sentimiento de Salicio y Nemoroso, no de Garcilaso» (Iglesias, 1986: 66). Concuerda Pérez-Abadín con esta visión en su artículo «Diálogo, *responsio*, imitación: claves estructurales de la égloga I de Garcilaso», (2011).

<sup>23</sup>Comentario a la *Égloga I*, 1574. B-95: «Salicio, es Garci-Lasso. Nemoroso, Boscán: porque *nemus* es el bosque» (Gallego, 1966: 255). B-244: «No puede decir *degollada*, porque habla de Elisa, que fue Doña Isabel de Freire, que murió de parto, como se cuenta en la Égloga primera, y era portuguesa» (Gallego, 1966: 275).

<sup>24</sup>Comentarios de Herrera, 1580. «Es de doblado título y se introducen en ella dos pastores, uno celoso, que se queja por ver a otro preferido en su amor: este se llama Salicio; y es ya común opinión que se entiende por G. L. mismo. El otro que llora la muerte de su Ninfa es Nemoroso y no, como piensan algunos, es Boscán (...). Y en la tercera lloró Nemoroso la muerte de Elisa (...) La cual es doña Isabel Freire, que murió de parto; y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor es su marido don Antonio de Fonseca» (Gallego, 1966: 457- 458).

<sup>25</sup>Comentario a la égloga II de Camoens, estrofa XVII: «Salicio es Garcilaso y Nemoroso es también el poeta, que se representa en ambos nombres» (1589: 211). Faria e Sousa lo repite nuevamente en el comentario a la égloga IV, estrofa XIX (260).

Tras este incidente, y aunque gozaba del favor real, explica Salinas que Garcilaso es testigo de la boda de su sobrino, sin que este tuviese la aprobación del emperador, por lo que lo destierran, primero a una isla del Danubio y después a Nápoles (1976: 102). Es allí, en su destierro en la cuna de la cultura italiana<sup>26</sup>, donde destaca la crítica de forma unánime que Garcilaso termina de perfeccionarse como poeta ya que se sumerge en sus métricas y estilo en compañía de autoridades poéticas del momento, que alaban su labor como poeta. Relata así Cernuda el influjo de la cultura italiana en su poesía:

En ese ambiente de distinción, elegancia y sutileza espiritual y mundana, nació y creció la poesía de Garcilaso de la Vega. Mas al admirar estos versos tan pulidos, tan fluidos, tal vez no nos demos cuenta cabal de cómo Garcilaso los creó sin antecedentes casi en nuestra propia lengua (Cernuda, 1975: 746-747).

Caballero de las letras y de las armas<sup>27</sup>, Garcilaso es perdonado y vuelve de su destierro para luchar una última vez por su monarca en la campaña de Provenza y, aunque ya lo había hecho en otras ocasiones, esta vez le alcanza una roca que hace que muera prematuramente a los treinta y tres años. Los críticos unánimemente destacan la importancia de la faceta militar de Garcilaso, cómo en él se conjuga lo intelectual de la poesía y el deber de la guerra. Este hecho es así interpretado por Cernuda:

Porque este poeta culto y refinado unió dos cosas hoy antagónicas: la pluma y la espada. De la pasión que en la última puso, una vez decaída al comprender su inanidad, se beneficia la contemplación; y aquella mano que endureciera el ejercicio de la guerra, se hace así más blanda aún para acariciar el contorno pulido de los versos, conservando en su delicadeza una fuerza escondida (Cernuda, 1975: 749).

Señala Alonso que, pese a haber participado en múltiples batallas, como la guerra de las Comunidades de Castilla o la jornada de Túnez, Garcilaso no era un defensor de la guerra: «este poeta, que fue guerrero desde su niñez hasta su temprana muerte, era un ardiente pacifista; hay varios pasajes en sus versos<sup>28</sup>, tan largos, tan claros, que no pueden dejar lugar a duda» (1962: 43).<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> «Allí el poeta español trabó conocimiento con los humanistas y escritores italianos. Allí se reveló su conocimiento de la poesía latina e italiana en las dos lenguas, y muchos de sus contemporáneos dan fe de los elogios a su talento y su atractivo intelectual y social» (Salinas, 1976: 102).

<sup>27</sup> «Garcilaso fue un ejemplo de hombre caballero. Hidalgo de una ilustre familia. Sirvió en la paz y en la guerra» (Salinas, 2007: 1112).

<sup>28</sup> Tanto Cernuda (1975: 749) como Alonso (1962: 43) incluyen el siguiente fragmento de la elegía I como ejemplo: «¿A quién, ya, de nosotros el exceso/ de guerras, de peligros y destierro/ no toca, y no ha cansado el gran proceso?».

<sup>29</sup> Esta visión pacifista de Garcilaso se contrapone a la imagen del «Garcilaso apropiado por los poetas partidarios del Régimen como ejemplo de poeta patriótico y militarista» que hizo que los poetas contrarios al Régimen se alejasen de su poesía. Trevor J. Dadson, 2005: 235.

Cuando Garcilaso muere, aclara Salinas, su obra es entregada a su compañero Boscán el cual debía ocuparse de preparar los poemas para su posterior publicación pero, este fallece sin poder lograr su cometido por lo que será la labor de la viuda del poeta Boscán<sup>30</sup> la de conseguir que la poesía de Garcilaso vea la luz (1976: 105). Reflexiona sobre la importancia de este hecho el crítico: «El nombre de Ana Girón, la esposa de Boscán es el de una gran benefactora de la poesía española, y si en este mundo tantos poemas se han escrito a una mujer, estos, al menos, han sido salvados por una mujer» (1976: 106)<sup>31</sup>.

## 2. GARCILASO Y SUS FUENTES LITERARIAS

Alonso afirma que, contando con modelos contemporáneos italianos y estos, a su vez, teniendo como referentes a poetas clásicos como Virgilio, Ovidio y Horacio, no resulta extraño que, en Garcilaso, prácticamente todo sea imitación italiana (1976: 62). Así describe el proceso de imitación en el arte el académico:

Y vamos comprendiendo lo que era el arte de imitación en el Renacimiento y por qué era verdaderamente arte: era tomar un excipiente, una materia común, pasarla por los obradores, por las oficinas secretas del temperamento y de la intuición, y alzarla a un nuevo cielo estético, criatura ella también recién creada, nueva, original (Alonso, 1976: 67).

Al adentrarse en los géneros más representativos del Renacimiento es imprescindible mencionar la égloga y la pastoral, composiciones que gozaron de mucha popularidad gracias a Garcilaso. Describe Salinas la repercusión de la pastoral del toledano: «Desde Garcilaso, la literatura española es invadida por innumerables pastores, en la poesía así como en la novela. En la lírica, la égloga será un género favorito durante unos cien años, después que la pone de moda Garcilaso» (1976: 108). Con estos pastores, el bucolismo de origen grecolatino —influencia directa de las *Bucólicas* de Virgilio— y la naturaleza representada en él forman parte del núcleo temático del género. Concreta Alonso que no todo es imitación en el bucolismo garcilasiano: «toda herencia poética que se repite, por tradición, sí, pero también porque el poeta que describe la naturaleza se encuentra siempre de nuevo ante los mismos fenómenos» (1976: 63).

---

<sup>30</sup> «A esta mujer le debemos más que eso. Mi proyecto es muy sencillo. Hacer un monumento a doña Ana Girón de Boscán. Yo quisiera que erigiéramos un monumento a quien nos salvó la poesía de Garcilaso» (Salinas, 2007: 1113).

<sup>31</sup> «Recuerdo que la primera y única vez que tuve esta primera edición entre las manos, no pude por menos de pensar en las extrañas jugarretas del azar, y en cómo esta gran poesía podría haber sido escrita, creada y, sin embargo, quedar desconocida» (Salinas, 1976: 106).

Partiendo de una concepción teocéntrica y cristiana en la Edad Media, apunta Salinas que el hombre del Renacimiento venera a la naturaleza como si de una religión en la que esta es una representación de Dios en la tierra se tratase. «Encontramos así, en el alma renacentista, una permanente tendencia positiva hacia lo natural, hacia la naturaleza como fuente del bien y de la perfección» (Salinas, 1976: 109) <sup>32</sup>. Considera que este *locus amoenus* natural se combina con la reflexión intelectual adquirida por el poeta que da como resultado el conocido género pastoral<sup>33</sup>: «La poesía pastoril es la paz o tregua entre el impulso realista-naturalista del Renacimiento y su impulso intelectual-espiritual» (110-111). Otro de los temas recuperados por el Renacimiento que destacan estos críticos es el de la mitología grecorromana<sup>34</sup>. Vuelven como modelo literario las *Metamorfosis* de Ovidio y, con ellas, vuelven Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice o Leandro y Hero para protagonizar sonetos y églogas garcilasianas.

La combinación entre arte y naturaleza es, para Pedro Salinas, el mayor encanto del poeta; el pastor es el disfraz del poeta para expresar el sentimiento humano con sinceridad y ardor (1976: 111). Dice así sobre la ficción pastoril:

Y característica de Garcilaso también, porque en ella se ve el juego de fuerzas, el cruce de naturaleza e ideas, armonizado en la más alta unidad de la perfecta poesía. Garcilaso fue el mayor escritor de poemas líricos de la España de su tiempo, y quizá lo sea de la España de todos los tiempos, con excepción de Bécquer (Salinas, 1976: 112).

Bajo el criterio de Alonso, aunque en Italia el paisaje eglógico era frecuente y venía de una larga tradición con Virgilio, Ariosto y Sannazaro como principales influencias, en España resultó ser una total novedad. Ese fue uno de los elementos clave de su éxito al ser adaptado a la lengua española y sus paisajes<sup>35</sup> (1976: 52). La naturaleza y la forma que tenía Garcilaso de describirla en su poesía dejó en Cernuda la imagen del poeta fundiéndose con ella. Así lo describe el poeta del 27:

El recuerdo parece fundirle así, inconscientemente, a la naturaleza que tan bien supo cantar, como si fuera la voz misma de ésta; así como su cuerpo, aquel cuerpo “de

---

<sup>32</sup> Hace referencia a ello Salinas citando a Erasmo de Rotterdam y a su *Elogio de la locura*, donde habla de la naturaleza como «esta madre y productora del género humano» (1976: 109).

<sup>33</sup> «La *Arcadia* le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza» (Lapesa, 1968: 93).

<sup>34</sup> «Hasta entonces la mitología sólo había sido objeto de alusiones imprecisas en la obra de Garcilaso; en lo sucesivo será elemento artístico de primordial importancia. En Garcilaso el recuerdo de la *Arcadia* está fundido constantemente con el de Virgilio, cuyas obras, especialmente las *Bucólicas*, ejercen un fructífero magisterio sobre el poeta castellano» (Lapesa, 1968: 100).

<sup>35</sup> «En España tiene la virtud fecundante y vivificante que al injerto arrancado del árbol viejo le infunde la savia del arbolillo reciente» (1976: 52).

una hermosura verdaderamente varonil”, de que nos habla algún biógrafo suyo, al disolverse un día, quedó de hecho fundido con ella (Cernuda, 1975: 749).

La meseta y la ciudad de Toledo<sup>36</sup> comenta Alonso que resultan en la poesía de Garcilaso un símbolo de «gravedad, nobleza, esplendor y antigüedad» (1976: 89-91). «Estaba puesta en la sublime cumbre/ del monte, y desd’ allí por él sembrada, /aquella ilustre y clara pesadumbre/ d’antiguos edificios adornada» (*Égloga III*, Vv. 209-212).

Otro de los elementos paisajísticos que destaca el crítico «con una belleza que la maravillosa precisión idiomática hace casi pictórica», son los ríos de las églogas de Garcilaso: el Danubio, el Rin y el Tajo, a los que dedica sus versos (1973: 536).

Hay una fluencia por el verso de Garcilaso. Hay una fluencia interior, un rastro como de melancolía, o quizá de aroma. Y hay en un verso una fluencia exterior: la lengua española, por primera vez, se dilata como un bello río. No fue, seguramente, casualidad el gusto de Garcilaso por los ríos (Alonso, 1962: 45).

En la *Égloga Tercera* destaca Alonso su descripción del Tajo. Inicialmente como lugar ameno en medio de la llanura, después como paisaje cargado de antigüedad e historia —momento en el que se describe la muerte de Elisa— y, finalmente, vuelve a su imagen idílica inicial.

Finalmente, conviene Cernuda que este elemento es fundamental en la obra del poeta toledano y dice así: «Si al contemplar esa agua pensamos en el alma de Garcilaso es porque esta, en sus versos, se ofrece con la misma transparencia, y nos refleja la naturaleza sin deformarla» (Cernuda, 1975: 749).

### 3. POESÍA GARCILASIANA: ÉGLOGAS

La grandeza del poeta toledano, catalogado como «prodigio de la perfección» por Alonso, dice deberse a tres causas principales que parecieron compaginarse para que el destino del poeta llegase a producirse en 1526<sup>37</sup>: «el perfeccionamiento de la lengua

---

<sup>36</sup> Establece Alonso una visión comparativa entre el Toledo de Garcilaso y el siglo XVI y el de Góngora del XVII. «Dos visiones, pues, de Toledo, que podríamos llamar contradictorias: para Garcilaso, un Toledo toda serenidad, majestad; en Góngora, un Toledo violentado por poderosa imagen dinámica» (1976: 96).

<sup>37</sup> «Todos son circunstancias más o menos actuantes en el gradual enriquecimiento del mundo poético de Garcilaso. Sirvieron de guía en unos casos, de estímulo en otros, o se limitaron a proporcionar materiales para la nueva labor creadora. Si el saber humanístico que muestran las obras escritas en Italia no pudo ser improvisado, menos aún la fina sensibilidad. Estas cualidades subsisten a lo largo de la producción ulterior y constituyen la característica más profunda tal vez de toda la obra del poeta» (Lapesa, 1968: 183).



poética a lo largo del siglo XV<sup>38</sup>; la perfección del nuevo instrumento (Dante, y luego Petrarca) y, finalmente, las cualidades del mismo Garcilaso» (Alonso, 1973: 543). Añade Salinas otros factores determinantes para la revolución poética:

Y así, a través de una cadena de circunstancias, la visita de Navagero a Granada, su conversación con Boscán, el viaje de este último por caminos largos y solitarios, su íntima amistad con Garcilaso, podemos explicar, punto por punto, como se explica la motivación de cierta acción en una novela, y sin perder un solo eslabón, las circunstancias materiales de la gran revolución de nuestra lírica, el detalle del misterio, por decirlo así (Salinas, 1976: 100-101).

Es necesario, pues, adentrarse en las cualidades del propio Garcilaso para ver cómo estas determinaron el éxito de las demás, las previamente mencionadas por Alonso y Salinas. Como todos los autores destacan su lírica amorosa, será a través del análisis de esta como se llegará a una aproximación de lo que la crítica valoró más del poeta<sup>39</sup>.

Para Salinas Garcilaso fue el mayor poeta del amor y de la belleza de su siglo, lo describe como el amante desgraciado de la Edad Media cuya vida gira en torno al amor que siente por la dama a la que ama, y por la que profesa una gran adoración. Esto le ocasiona un profundo dolor, ya que su amor nunca es correspondido. Añade que en el poeta se encuentra, además, una notable influencia petrarquista cuya idealización de la amada es tan grande que, a través de ella, puede transformar su amor profano en algo divino (2007: 1110-1111).

Salinas advierte que se emplean modelos métricos de larga tradición como la canción y el soneto<sup>40</sup>, ambos utilizados por el toledano, y agrupados en cancioneros. Estos relatan desde el primer encuentro con la amada, «Escrito está en mi alma vuestro gesto», hasta la transmutación del amor humano en amor platónico espiritual y abstracto (1976: 112-113).

La *Égloga I* es la favorita de Salinas, comenta que está compuesta acorde al canon renacentista o lo que él llama arte [de] forma cerrada. De ella ofrece la siguiente

---

<sup>38</sup> «¿Qué duda cabe de que eso fue posible sólo porque el castellano estaba como el agua a 99 grados, en esa separación del no hervir, con relación al hervir, pero que le faltaba solamente un punto, un pequeño impulso, para el gran hervor del Siglo de Oro, y que una serie de felices circunstancias, y aun casualidades, hizo que fuera precisamente Garcilaso quien diera ese toque decisivo y decisivamente transformador?» (Alonso, 1973: 533).

<sup>39</sup> «Hace algunos años, se consideraba a Garcilaso como un poeta elegante y refinado, pero nadie sentía en su poesía la maravillosa vibración de la lucha con el trasfondo» (Salinas, 1976: 185).

<sup>40</sup> «Si se lee el soneto de Garcilaso y luego se cierran los ojos, no se acuerda uno del tema, ni de los filosóficos tercetos, sino de los cuartetos, y la sensación es fresca, delicada, primaveral y virginal. Primavera poética de la 1ª mitad del siglo XVI» (Alonso, 1973: 545).

definición: «obra que desconcierta por su claridad y sencillez, es tan perfecta y exacta» (2007: 1109). Salicio y Nemoroso protagonizan el «dulce lamentar de dos pastores» en los que la figura de la amada está en los dos casos ausente, de ahí la cuita amorosa. Salicio, comenta el crítico, lamenta el abandono de ella y su deslealtad, mientras que, Nemoroso, se queja de la muerte de su amada (Salinas, 1976:117-118)<sup>41</sup>. Alonso define esta égloga como «la condensación inmortal del dolor amoroso por no correspondencia» (1976: 51).

La combinación de dos elementos antitéticos con el «dulce lamentar» del primer verso, es explicado así por Salinas: «La encargada de resolver ese antagonismo es la poesía. Es la encargada de convertir el lamento en dulzura. De hacer una pena hermosura. Eso que Garcilaso llama dulce, lo elemental, del simple sentimiento de todos» (2007: 1109). Considera que, siguiendo la estela de Faria e Sousa, el poeta se desdobra a sí mismo<sup>42</sup> en dos personajes pastoriles ficticios que representan dos momentos de su vida en los que su amor no es correspondido por Isabel Freire (1114)<sup>43</sup>.

Entonces escribe, probablemente, su más celebrado poema, la *Égloga I*, en la cual la voz del amor se levanta por encima de la nota de desilusión y amargura, amor que ahora ha perdido su objeto más allá de toda posible llamada, para siempre, en la muerte. Es la más clara y pura elegía que jamás se haya oído en nuestra lengua (Salinas, 1976: 116)<sup>44</sup>.

Valora que Salicio en el primer monólogo encarna el sentimiento de abandono del poeta por el rechazo de la dama —a través de Galatea— en el momento en el que esta se casa con don Antonio de Fonseca (1976: 115) «Estoy muriendo, y aun la vida temo; / témola con razón, pues tú me dejas, /que no hay sin ti el vivir para qué sea» (Vv. 60-63). En el segundo, apunta Salinas, Nemoroso con los primeros versos de su monólogo<sup>45</sup> «nos indica que hemos pasado a otro mundo. No es el mundo de la violencia, es el mundo de

---

<sup>41</sup> Siguiendo la teoría del desdoblamiento dice: «Un enamorado, Garcilaso de la Vega. Una amada, Isabel Freyre. Ahora bien, ¿con qué nos encontramos aquí? De esta realidad, de estos hechos Garcilaso ha creados a dos enamorados, Salicio y Nemoroso. Dos amadas, Galatea y Elisa» (Salinas, 2007: 1113).

<sup>42</sup> De la misma opinión es Altolaguirre cuando afirma: «Garcilaso logró dominar esta pasión, desdoblándose. Cuando Nemoroso y Salicio lo maniatan y aprisionan como un loco, eran dos Garcilasos distintos los que intervinieron para curarle. Dentro de su pecho se despertó una gran lucha, pero encontró en sí mismo recursos para vencerse» (1933: 62).

<sup>43</sup> «Garcilaso es el poeta de un solo amor. A pesar de la opinión del profesor Keniston de que quizá tuviera una intriga amorosa en Italia, el estudio detenido de sus poemas da la impresión de una sola musa, de un solo tono» (1976: 112).

<sup>44</sup> La primera edición de este libro, escrito originalmente en inglés, data del 1940. Por ello, puede concluirse que no existió influencia de *La trayectoria poética de Garcilaso* de Lapesa en Salinas. Por el contrario, Alonso sí menciona estos estudios publicados posteriormente a este, en 1948.

<sup>45</sup> «Corrientes aguas puras, cristalinas, / árboles que os estáis mirando en ellas, /verde prado de fresca sombra lleno, / aves que aquí sembráis vuestras querellas, /hiedra que por los árboles caminas, / torciendo el paso por su verde seno» (Vv. 239-244).

la ternura, de la serenidad» (Salinas, 2007: 1112). Personifica así el sentimiento elegíaco de un Garcilaso que llora la muerte de su amada representada en el personaje de Elisa; el recuerdo de la imagen de la amada ya perdida<sup>46</sup> y la inmortal esperanza de reunirse con ella. Un nuevo sentimiento nostálgico ligado al amor nace con este personaje (1976: 119).

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía  
cuando en aqueste valle al fresco viento  
andábamos cogiendo tiernas flores,  
que había de ver, con largo apartamiento,  
venir el triste y solitario día  
que diese amargo fin a mis amores? (Vv. 282-287).

La *Égloga II*<sup>47</sup> está dividida en dos partes diferenciadas por su contenido temático y estructura; la primera de ellas la protagoniza el pastor Albanio que se lamenta por el rechazo amoroso de su amada Camila; la segunda trata de la alabanza heroica que hace Garcilaso a la casa de Alba a través de los personajes de Nemoroso y Severo. «Llevóle a aquella parte el buen agüero/ d'aquella tierra d'Alba tan nombrada, /que éste's el nombre della, y dél Severo» (Vv. 171-173). En la *Égloga II* se manifiestan los posibles efectos adversos de un amor no correspondido que, no solo lleva a los pastores a la tristeza, sino que es capaz de llevarlos a un estado de locura. Lo explica así Salinas: «Ya tenemos de esto lamentación y queja. Lamentación dura y no solo amarga y dura, sino que termina en el celoso deseo de vengarse» (2007: 1111).

ALBANIO: Locura debe ser la que me fuerza  
a querer más que'l alma y que la vida  
a la que a aborrecerme a mí se 'sfuerza.

CAMILA: Yo debo ser de ti aborrecida,  
pues me quieres tratar de tal manera,  
siendo tuya la culpa conocida (Vv. 808-813).

La *Égloga III* es definida en palabras de Alonso como «el arte último de un poeta maduro» (1976: 51)<sup>48</sup>. Combinando en ella la temática mitológica con la amorosa, además de mostrar el conocimiento clásico del poeta, es considerada la más compleja y elaborada de las tres. Cuatro ninfas —Filódoce, Dinámene, Climene y Nise— tejen historias de

---

<sup>46</sup> «La elegía siempre es evocación, nos hace sentir el valor de la pérdida, de lo ya perdido. Y así se nos comunica el mismo sentimiento cantado por el poeta: la belleza perdida» (Salinas, 1976: 118-119).

<sup>47</sup> «La dama pudo ser su amiga, pudo quizás aceptar con placer su amistad, pero la rechazó tan pronto como el amor se reveló como pasión evidente. La *Égloga II* podría, creo yo, explicarse, de manera que aclarara la vida sentimental del poeta» (Salinas, 1976: 115).

<sup>48</sup> «Emoción española y recuerdo de su desgraciado amor, han colaborado en hacer estos pasajes una de las cimas de la poesía española» (Alonso, 1973: 537).

amor, tres de ellas mitológicas y la última contemporánea a los protagonistas de la obra; esta última historia —la que explica la muerte de Elisa— relaciona el final de la última égloga con las anteriores. Por último, dos pastores llamados Tirreno y Alcino irrumpen en el lugar de la historia para alabar a sus amadas Flérída y Filis, cerrando la obra.

Bajo la opinión de Alonso, el pensamiento y la sensibilidad italiana en Garcilaso «intensifica o, mejor, dirige, intensificándolo, en esta égloga, el sentido de la belleza natural y la capacidad para expresarla» (Alonso, 1976: 51)<sup>49</sup>. Señala Alonso el hipérbaton en el comienzo de la égloga “De verdes sauces hay una espesura” y, expone que en la expresión del poeta existe una intencionalidad por la que se resalta un elemento, ya sea por interés afectivo o meramente estético/pictórico. De esta forma, Garcilaso, «poeta y pintor del movimiento»<sup>50</sup>, sitúa la acción —al inicio de la égloga— en un mundo virginal de «una invasora sensualidad». A ello añade una sensación de fluidez y movimiento gracias a los encabalgamientos<sup>51</sup> suaves —indica Alonso imitación del poeta Giovanni Della Casa— que no solo hace que se prolongue el movimiento de la acción, sino que se dilata la melancolía hasta el final del relato de las ninfas (101). Concluye Alonso, en términos generales, que Garcilaso «es con frecuencia un poeta perfecto, exacto, con una capacidad descriptiva totalmente nueva» (1962: 36). Sobre la expresión estilística y el estilo de Garcilaso comenta Cernuda lo siguiente:

Gracias al estilo las palabras del poeta son al mismo tiempo idea y emoción; es decir, no meros sonidos elocuentes o melodiosos, sino expresión que contiene en sí una realidad, ofreciéndola clara y pura como la luz tras el cristal. Esa cualidad tiene la expresión estilística en la obra de Garcilaso (Cernuda, 1975: 748).

Destaca Salinas que Garcilaso tenía una visión filosófica del amor como fuerza central de la vida, «amor personificado en una mujer a quien ve consustancial con su propia alma», lo que impregna toda su obra (2007: 1116). Desde el soneto V, donde «el amor irrumpe con una especie de ardor persuasivo que nos convence de su existencia real

---

<sup>49</sup> «“Mundo abreviado, renovado y puro”. “Abreviado”, que solo se reduce casi al lugar ameno, “puro”, por nítido,” renovado” como si el esmalte vítreo hubiera caído sobre una aurora lavada de la creación: renovada eternamente, eternamente original» (1976: 51).

<sup>50</sup> «Unas veces nos pinta, como metiéndonos por los ojos – cinematográficamente- cómo mueve, esparce y desordena el cabello. Otras veces vemos cómo los blancos miembros de una ninfa fugitiva están metamorfoseándose en ramas verdes» (Alonso, 1962: 36).

<sup>51</sup> «Dos clases de encabalgamiento, el abrupto y el suave. En el abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo. En el suave, el sentido prolongado también de un verso a otro sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo» (1976: 71).

como el fuego»<sup>52</sup>, hasta sus églogas. Considera que el Renacimiento propone un ideal de hombre cuyo objetivo es perfeccionar sus virtudes<sup>53</sup> incluyendo la sensibilidad, y con ella el amor humano.

Este tipo de amor ejemplificado en el caso de Salicio. Amor turbio, amor lleno de pequeñas pasiones. Amor que no se sobrepone. Amor terreno y elemental. Amor que no da sino que pide. Como una especie de maligna enfermedad. Ese es el amor de Salicio al ver que lo abandona Galatea (Salinas, 2007: 1115).

En contraposición, para el crítico, Garcilaso en su obra muestra lo que él llama «teoría de la perfección del amor»<sup>54</sup>. La superación del mero enamoramiento físico y sensual —que conduce al rechazo y la tristeza del hombre— para llegar a «esa última realidad ideal, ese cielo poético por donde ella anda y donde él espera pasear con ella un día sin fin, a su lado, salvado para siempre de lo fortuito» (Salinas, 1976: 122). De esta forma, apunta que Nemoroso «es la perfección de Salicio» (2007: 1116): «¿por qué de mí te olvidas y no pides/ que se apresure el tiempo en que este velo/ rompa del cuerpo y verme libre pueda, / en la tercera rueda, / contigo mano a mano» (Vv. 397-401). Sintetiza el crítico el valor que tiene para él este aspecto concreto de la poesía de Garcilaso:

Esta poesía es un proceso de perfeccionamiento del amor. Es un prodigioso tratado de perfeccionamiento del amor en que nosotros podemos aprender lo menos que somos e intentar ser lo más que podemos. Eso es para mí la gran poesía de Garcilaso (Salinas, 2007: 1117).

#### 4. «EL DOLORIDO SENTIR» DE GARCILASO<sup>55</sup>

Recoge Alonso que «el fin último de la literatura moderna es la emoción: también aquí es Garcilaso un contemporáneo nuestro» (1962: 38). Esto quiere decir que para él, dejando a un lado el castellano que ya se corresponde con el actual, lo que nos une a Garcilaso —y por tanto lo hace un poeta moderno— es su sensibilidad y su capacidad de emocionar a sus lectores<sup>56</sup> independientemente del siglo en el que este sea leído (Alonso,

<sup>52</sup> «Por eso siempre he considerado que la lírica amorosa empieza con este soneto de Garcilaso» (Salinas, 1976: 113-114).

<sup>53</sup> Sobre *El Cortesano* de Castiglione traducido por Boscán: «al invitar a perfeccionar se le invita a perfeccionar su sensibilidad, a pensar mejor» (Salinas, 2007: 1116).

<sup>54</sup> «Garcilaso estimula la producción lírica de Salinas y que la *imagen del amor* que sus versos construyan tendrá en ese *corpus* renacentista un espejo en donde mirarse y reconocerse; el autor toledano se convierte así en una referencia clásica para un conjunto moderno de poemas, los cuales hacen del amor su eje primordial» (Muñoz Covarrubias, 2017: 35).

<sup>55</sup> «No me podrán quitar el dolorido/ sentir si ya del todo/ primero no me quitan el sentido» (*Égloga I*, Vv. 349-351).

<sup>56</sup> «Sentimos que por detrás de las palabras hay un desgarró de emoción, un borboté repesado como de lágrimas que quieren salir; y sentimos ese querer brotar, en algo como un temblor, como una vibración íntima del verso» (Alonso, 1973: 531).

1973: 531). Define el crítico lo esencial en la poesía del toledano como «un espíritu y que tiembla, que es dolor y nos arrasa todavía hoy los ojos, que es emoción, que es alma, en una palabra, que es lo que hoy todavía llamamos poesía» (Alonso, 1962: 39). Sintetiza finalmente Alonso sobre el valor de la poesía de Garcilaso: «Es el primer poeta que transmuta su propio dolor en una cadena prodigiosa; porque su dolor se hace ritmo; y en él el ritmo se hace nostalgia; y la nostalgia es una vibración imperceptible, algo como un aroma o recuerdo de un aroma» (1962: 40).

Salinas, de forma igualmente personal e íntima, afirma que pese a no ser el primer poeta del amor que vive para amar, él lo siente el primero y dice así:

No es, desde luego, Garcilaso el primer poeta en decirnos que vive por el amor y que amará hasta la muerte. Muchos lo habían dicho en el curso del siglo XV. Y, sin embargo, a pesar de esa evidencia documental, a pesar del hecho de que *sabemos* que no fue el primero, algo más alto que el mero conocimiento prevalece y *sentimos* que es el primero (Salinas, 1976: 113-114).

Ahí radica la originalidad de la poesía de Garcilaso para los poetas del 27, en su sensibilidad y su capacidad para transformarla en versos. Salinas, yendo un paso más allá, considera que, en el proceso poético garcilasiano, la realidad se transforma en poesía:

Y Garcilaso, poeta del amor humano, es nuestro más divino poeta amoroso. Y su actitud ante la realidad es quizá la más poética, la más esencialmente poética de todas. Porque en el proceder de Garcilaso percibimos la más pura y límpida de las operaciones poéticas: la vida, realidad impura, se convierte en pura poesía. (Salinas, 1976: 122-123).

Alaban su precisión formal<sup>57</sup> pero anteponen su habilidad a la hora de conmoverlos a ellos como lectores y poetas. Reflexiona Altolaguirre sobre el valor histórico de sus obras desde la perspectiva moderna:

¡Qué distinto poeta hubiera sido Garcilaso en estos tiempos! Si hubiera sabido de las multitudes que más tarde leerían sus obras, sus palabras tan dulces, tan confidentes hubieran cobrado otro aliento. En el gran salón del mundo, con sus mares, selvas y edificios, sus versos iban a ser leídos por muchas generaciones (Altolaguirre, 1933: 15).

---

<sup>57</sup> Cernuda comenta sobre la expresión de Garcilaso: «En ella aparece la vida con la serenidad de lo contemplado desde el otro lado de la muerte; a veces hasta creeríamos que el alma del poeta, en una trasmutación panteísta, habita aquello mismo de que nos habla» (Cernuda, 1975: 748).

## 5. LA INFLUENCIA POÉTICA DE GARCILASO EN LOS POETAS DEL 27

Partiendo de la obra de los autores del 27 puede afirmarse que estos en múltiples ocasiones rindieron tributo al humanista toledano con su poesía. Dejando entrever que su consideración por el poeta iba más allá de sus textos críticos, es posible localizar pequeños homenajes en sus versos, menciones explícitas a Garcilaso o ciertas imitaciones que reafirman el conocimiento pleno de la obra del poeta renacentista.

A través de la labor de los poetas del 27, Garcilaso seguirá siendo objeto de estudio en las generaciones posteriores<sup>58</sup> hasta llegar, años después, a la creación de la revista *Garcilaso* en 1943, donde colaborarán algunos de estos poetas<sup>59</sup>. Comenta Dadson que en esta revista la imagen de Garcilaso «fue apropiada por los poetas partidarios del Régimen como ejemplo de poeta patriótico y militarista» (2005: 235). Por ello, advierte que los poetas que se oponían al Régimen rehuyeron a Garcilaso durante varias décadas posteriores (237). Concuerda Díez de Revenga con esta opinión y explica la situación de la siguiente manera:

El fervor garcilasista que distinguió a los jóvenes del momento derivó, inmediatamente después de terminada la guerra civil, entre los poetas del nuevo régimen hacia la exaltación heroica y la tergiversación de la impecable figura del poeta, convertido en un símbolo de la España Imperial (Díez de Revenga, 2003).

El primer poeta en redescubrir a Garcilaso en el siglo XX considera Díez de Revenga que es Juan Ramón Jiménez (2003)<sup>60</sup>. Ejerciendo su magisterio sobre los poetas del 27, estos siguieron la estela del poeta de Moguer al descubrir y ensalzar al lírico renacentista. Comenta Ayuso el redescubrimiento de los clásicos por parte de estos autores del XX:

En general, tratando de ganar perspectiva sobre la época, estos hitos iniciales de la presencia de Garcilaso participan del intento del 27 por recuperar íntegramente la

---

<sup>58</sup> «En este esfuerzo de recuperación y de integración, que la generación del 27 determina como signo de modernidad, el que legará al grupo de poetas de la siguiente generación, incluyendo ya en ese legado una cierta relevancia del poeta Garcilaso» (Ayuso, 1997: 41).

<sup>59</sup> «Contamos con nuevas revistas y colecciones de libros; la aparición de las primeras antologías, la variedad y el enfrentamiento de tendencias. Cuentan, asimismo, hechos como el reconocimiento del magisterio, no solo honorífico sino efectivamente ejercido, de Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, los tres poetas del 27 residentes en España» (Martínez Cachero, 2005: 11).

<sup>60</sup> Recordaba Juan Ramón al poeta en «Garcilaso en Nueva York»: «Aquí, bajo este árbol preñado de verdura, Garcilaso está conmigo, es decir, en mí, mirando con mis propios ojos, en el cielo aún, la primavera nueva, que parece luz levantada con el cristal de su libro, o dilatada imagen de su mirar que vio a abril en Toledo. En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una transparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta» (1998: 184-185).

tradición poética, más allá de la conmemoración de Góngora, de las canciones de Gil Vicente o del cancionero de Barbieri. Así, veremos los sucesivos homenajes, conmemoraciones y la misma vuelta a la estrofa como síntomas de un movimiento cuyos iniciadores son Jorge Guillén y su estrofismo, Cernuda y sus composiciones, Salinas y su libro, Gerardo Diego y sus sonetos (Ayuso, 1997: 41).

Con su canción de *Marinero de tierra*, considera Ayuso que Alberti inaugura los homenajes y poemas dedicados a Garcilaso (1997: 38). Enalteciendo su faceta militar, anuncia la vuelta del poeta del XVI a la lírica moderna con estos versos: «Si Garcilaso volviera/ yo sería su escudero/ ¡Qué buen caballero era!» (Vv. 1-3). Posteriormente, en torno al 1929 escribe «Elegía a Garcilaso»: «Hubierais visto llorar a las yedras cuando el agua más triste se pasó toda/ una noche velando a un yelmo ya sin alma» (Vv. 1-2). Destaca en ambas composiciones Ayuso la falta de «mimetismo garcilasista» tanto en el contenido como en la forma de sus versos (38).

En contraposición, en 1928 Luis Cernuda en sus poemas imitará los modelos clásicos con *Égloga*, *Oda* y *Elegía*, donde se acercará, en palabras de Ayuso, «al universo garcilasista en busca de una voz propia, como ejercicio de destreza» (1997: 39)<sup>61</sup>. En su libro *Poesía y literatura*, Cernuda en primera persona apunta lo siguiente sobre su *Égloga*: «Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es), me llevaron, en alguna edición de Mallarmé, a escribir la *Égloga*» (1960: 241). Sintetizando su pasión por Garcilaso y la vigencia de este en sus compañeros y en las futuras generaciones, afirma Cernuda lo siguiente:

Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso aparece hoy tan fresca y tan bella como ayer, como acaso ha de parecer siempre. En un sentido profano se puede decir que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella. (Cernuda, 1975:750)

Destaca García Posada los ecos garcilasianos presentes en su poema «Elegía a un poeta muerto (F. G. L)». El crítico compara los Vv. 401-404 de la *Égloga* I<sup>62</sup> con los Vv. 82-83 del poema de Cernuda que dicen así: «Tenga tu sombra paz/ *busque otros valles, / un río donde el viento/ se lleve los sonidos entre juncos*» (García Posada, 1984: 1). Cernuda, comenta el crítico, está dedicando al poeta García Lorca «un cielo maravilloso,

---

<sup>61</sup> «Tras escribir de la *Égloga* escribí la *Elegía* y luego la *Oda*. Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas» (Cernuda, 1960: 241).

<sup>62</sup> Versos del monólogo de Nemoroso dedicados a Elisa: «Y en la tercera rueda, /contigo mano a mano, / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos» (Vv.401-404).



un *locus amoenus* paradisíaco» tal y como Nemoroso hizo siglos atrás a su querida Elisa (García Posada, 1984: 4). Alejado de la referencias cristianas presentes en su versión inicial de la elegía, comenta García Posada que Cernuda desea al poeta el mismo destino pagano que Garcilaso, a través de Nemoroso, describió en su *Égloga I*. García Posada se basa para ello en la opinión de muchos otros críticos que defienden que la *tercera rueda* que menciona el poeta renacentista es una representación de los Campos Elíseos y dice así:

Casi todos los comentaristas garcilasianos están de acuerdo en que estos versos constituyen una representación pagana de los Campos Elíseos —así Lapesa—, y ya Fernando de Herrera señalaba que la tercera rueda es el cielo, o planeta, o esfera de Venus (García Posada, 1984: 4).

Otro de los poetas que reutilizan el género literario de la égloga en sus composiciones de influencia garcilasiana, es el más joven de ellos, Miguel Hernández. Hacia 1936 escribe su *Égloga* en la que Garcilaso es visto como un caballero heroico, eterno en su poesía, el yo poético lo busca para «ahogarse por vivir con él». Son abundantes las alusiones a Garcilaso —«Un claro caballero de rocío, / un pastor, un guerrero relente» (Vv. 1-2)— y a su mundo poético: «A la orilla leal del leal Tajo/ viene la primavera en este día» (Vv. 75-76). Destaca Picón la exaltación de Garcilaso en el poema de Hernández y de «el entorno donde vivió y está sepultado. Mitificando Toledo y al Tajo fundidos para siempre con el poeta y emocionados por acogerlo en su seno» (s.d: 5).

Diáfano y querencioso caballero,  
me siento atravesado del cuchillo  
de tu dolor, y si lo considero  
fue tu dolor tan grande y tan sencillo (Vv. 48-51).

En la poesía de Gerardo Diego también son numerosas las alusiones al poeta y sus églogas; explica Picón que en su obra *Égloga a Antonio Bienvenida*, el poeta vanguardista compara la figura de Garcilaso en su arte con la del torero, valiéndose para ello de endecasílabos y heptasílabos. Esta presencia del humanista de la que habla Picón puede comprobarse en su poema «Allí en donde hay una Bienvenida hay un torero»: «en tu toreo son naturaleza/ don de lágrimas hondo, y merecía/ tu cruzar por la plaza paso a paso/ el verso natural de Garcilaso (Vv. 14-17).

En su poema «En Toledo» vuelve a aludir Gerardo Diego en sus versos a Garcilaso pero, esta vez, concretamente a la Égloga I diciendo: «No hubo Garcilaso. /Yo soy Sancio. Bebe de mi fuente» (Vv. 7-8). Comenta Picón que, además, en el poema se encuentra «la voz de un capitán que saluda al soldado-amigo en su jura de bandera ante la naturaleza toledana, como si jurara defender el ser de Toledo» por lo que la referencia al poeta no solo se reduce a estos dos versos (s.d: 3).

Finalmente, el poeta más vinculado bajo la opinión de la crítica a la poesía de Garcilaso es Salinas. La obra de este poeta quedará marcada por el poeta del XVI desde el verso de Garcilaso con el que titula su obra *La voz a ti debida*<sup>63</sup>. Salinas es frecuentemente comparado con el poeta toledano como el representante de la poesía amoratoria en el siglo XX<sup>64</sup>. Juzga Escartín que une al poeta moderno con el del XVI es «la cercanía con la sensibilidad y actitud de Garcilaso» (2008: 555). La idea del amor como instrumento de perfectibilidad humana, de la que habla el autor del 27 en sus análisis de Garcilaso, está presente en toda su propia obra. También explica Escartín que se encuentran en Salinas rasgos típicos de géneros clásicos como la égloga pastoril, el cancionero o la elegía (2008: 556). Asimismo, destaca la actitud sincera, «casi de confidencia» en ambos poetas a la hora de expresarse. Finalmente, considera común a ambos líricos la intelectualización de la naturaleza ya presente en la obra de Garcilaso —destacada en su crítica por él mismo— y el uso de «tópicos, mitología, figuras retóricas y neologismos» garcilasianos por parte del poeta del XX (556)<sup>65</sup>.

Por último, respaldando estas valoraciones en su artículo «El garcilasismo en la poesía española», Ayuso señala cómo se puede percibir la influencia de Garcilaso en Salinas. Asimismo, subraya la estimación de Salinas como el principal poeta amoroso del siglo XX:

---

<sup>63</sup> Observa Pérez-Abadín nuevamente la influencia de la literatura clásica, esta vez medieval, en Salinas en su artículo «Las cinco lineas amoris en la *Razón de Amor* de Salinas» (2017).

<sup>64</sup> Comenta Cernuda el viaje que hace Salinas a la Universidad de Sevilla de la siguiente forma: «En el año 1918 marcha Salinas a Sevilla. Con él van una inteligencia y una sensibilidad universales en la época actual, realizándose en un espíritu de la más pura estirpe castellana. Se diría Boscán llegando entonces con aquel itálico modo, pero un Boscán que fuese Garcilaso, con toda su aristocracia de cultura, gracia y pensamiento» (Cernuda, 1929: 252).

<sup>65</sup> Muñoz, en su artículo «Presencias y ausencias de Garcilaso de la Vega en *La voz a ti debida*», haciendo hincapié en las diferencias entre los poetas, concluye: «Garcilaso, en tanto que obra clásica e inspiradora, se presenta y se ausenta, oscila entre hacerse presente y desaparecer como influjo en los versos de *La voz a ti debida*. Es el poderío generoso de la tradición» (2017: 65).

Pedro Salinas, al que no será fácil sorprender en imitaciones, calcos verbales o reproducción del mundo natural idílico garcilasiano, como tampoco en homenajes explícitos. Pero es un poeta leído por sus propios contemporáneos como aquel que rehace la peculiaridad de Garcilaso y que reproduce lo esencial de la poesía amorosa del siglo XVI en el XX (Ayuso, 1997: 40).

## **GARCILASO DE LA VEGA Y LOS POETAS DEL 27: SÍNTESIS DE LA PRIMERA PARTE**

Los poetas del 27 destacan la figura de Garcilaso de la Vega como uno de los poetas más importantes de la primera etapa del Renacimiento, ya que para ellos es la asimilación del italianismo en España. Consideran que, gracias a Boscán y al toledano, el endecasílabo se adaptó a la lengua castellana como modelo para toda la literatura posterior. Esto supuso un cambio poético en el que la sensibilidad italiana irrumpió con sus moldes clásicos para así iniciar una nueva etapa. En Garcilaso de la Vega estos líricos encontrarán el petrarquismo de sus sonetos y canciones, así como el bucolismo de tradición grecorromana y el género pastoral. Todas estas influencias poéticas caracterizan sus *Églogas*, composiciones que estos autores alaban como modelo de perfección y exactitud hasta reutilizar ellos mismos el género, modernizándolo en el siglo XX.

Elogiado por todos en sus textos críticos, Garcilaso estará presente en los poetas del 27. Ya sea realizando una biografía en su honor como Altolaguirre, dedicándole poemas como Hernández, impregnando sus composiciones de ecos garcilasianos como Cernuda o tomándolo de referente para su poesía amorosa como Salinas, Garcilaso de la Vega ha sido uno de los poetas clásicos más estudiados y alabados por estos líricos del siglo XX.

## II. FRAY LUIS DE LEÓN

### 1. EL POETA «AB IPSO FERRO»

En marzo de 1928 se reúne gran parte de la *Generación del 27* —un año después del centenario de la muerte de Góngora— para homenajear a fray Luis de León en el centenario de su nacimiento a través del número 3-4 de la revista *Carmen*. La revista, dirigida por Gerardo Diego, recoge poemas de influencia luisiana con la interpretación individual y personal de cada uno de los poetas entre los que figuran: Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Lorca y el propio Diego. Da comienzo al número de esta manera el director de la revista:

El nacimiento de fray Luis, que hoy celebramos, es también el de nuestra poesía clásica en la boca inicial de Garcilaso, siglo de oro que se cumplirá exactamente en la muerte, recién conmemorada, del otro nuestro don Luis. Reciba fray Luis de León desde las luminosas moradas de su esfera, esta leve ofrenda, estremecida de crecientes anhelos de espiritualidad, que *Carmen* y sus poetas hoy le entretejen (Gerardo Diego, 1928: 3).

Humanista agustino y poeta asceta, fray Luis de León es considerado por los líricos del siglo XX como uno de los poetas de la segunda mitad de siglo del XVI más importantes por su producción original y su labor como traductor de textos clásicos<sup>66</sup>. Para Alonso, la tradición popular española medieval se fusiona en él con las vertientes líricas más cultas —las latinas e italianas— añadiendo a estas la originalidad del espíritu español<sup>67</sup>, tal y como Garcilaso había hecho antes que él (1973: 717). Pero en él, valora Alonso, «esta fusión íntima y tan rica por lo variado de los elementos, no se da en ningún otro poeta del Renacimiento de España. Por eso, Fray Luis le representa mejor que nadie» (1973: 785).

Acota cronológicamente Alonso lo siguiente: «En 1536 moría en plena juventud Garcilaso. En 1543, cuando Fray Luis tenía unos quince años, se publicaron por primera vez las poesías del gran lírico de Toledo». Se estima que es precisamente a los quince años cuando el poeta decide dedicarse a la vida religiosa, uniéndose a la orden de San

---

<sup>66</sup> «Altísimo oficio el traducir de fray Luis que así sabe manejar dos técnicas distintas y aun opuestas. Una concentradora, exhaustiva para las odas clásicas. Otra expansiva, ampliadora, siempre vigorosa, para la orquestación—metales fulgurantes, nostálgicas maderas, patéticas cuerdas—de los salmos, trenos y cánticos sagrados» (Gerardo Diego, 1928: 34).

<sup>67</sup> «España vivió el Renacimiento a su manera. Se negó a limitarse a los modelos puramente renacentistas, aunque hasta cierto punto los utilizó todos. Hubo un despertar tan grande de la actividad del espíritu en nuestro país, tal renacer de la conciencia en busca de la luz, que no podemos sino llamarlo Renacimiento español» (Salinas, 1976: 127).

Agustín, donde estudió filosofía y teología. Se licencia en 1560 en Salamanca y consigue su primera cátedra menor, la de Santo Tomás, que mantendrá —salvando el período de ausencia por su estancia en prisión— hasta 1591, fecha de su muerte. Es en esta época, sobre el 1561, cuando traduce el *Cantar de Cantares*<sup>68</sup> obra que, posteriormente, le acarrearía muchos problemas ya que «estaba entonces prohibida la publicación de las sagradas Escrituras en lengua vulgar»<sup>69</sup>.

Salinas afirma que fray Luis se vio siempre envuelto en disputas en este entorno académico, por lo que es necesario tener en cuenta que, además de desempeñar su labor como profesor, este se veía implicado en polémicas que pasaron del restringido ámbito laboral al personal (1976: 130)<sup>70</sup>.

Su carácter, apasionado y desigual, a veces violento, otras humilde le hacía aún más sensible a las heridas y choques de tal existencia. Para un hombre de sensibilidad delicada esta continua discordia interna de la universidad le causaba mayor sufrimiento que a una persona corriente (Salinas, 1976: 130-131).

En 1571 comenta Salinas que, debido a las interpretaciones de la *Vulgata* atribuidas al poeta y su reconocimiento de autoría en la traducción de los *Cantares* de Salomón, es acusado de herejía<sup>71</sup> por fray Bartolomé de Medina (1976: 131). Esto provoca el inminente encarcelamiento de fray Luis en 1572 en la cárcel de la Inquisición en Valladolid, donde permanecerá durante cuatro años. Así define Alonso su estancia en la cárcel:

Durante ese tiempo —como se esperaba de su temple— da pruebas constantes de tenacidad y entereza de ánimo: acusa desde la cárcel a sus perseguidores y dirige con singular tesón su defensa. Por debajo del Fray Luis, que como fiera injustamente acorralada se defiende, nos queda ahora el pobre hombre desvalido, el triste prisionero (Alonso, 1973: 349).

---

<sup>68</sup> Altolaguirre, comenta Valender, estuvo marcado por la obra del poeta y comenta que la huella más grande de la influencia de fray Luis fue la siguiente: «un proyecto cinematográfico sobre esta obra que el malagueño emprendió al final de su vida (1958-1959), inspirándose para ello no solo en el comentario de fray Luis sobre dicho texto bíblico, sino también en fragmentos de *Los nombres de Cristo*, así como en el comentario del mismo Luis de León sobre *El libro de Job*» (2014: 310).

<sup>69</sup> Así lo explica Jorge Guillen en el prólogo de su edición de la obra; añade, además, la historia completa de dicha traducción, cómo fray Luis lo hizo para la monja Isabel Osorio que, comenta, no sabía latín. (1980: 9-10).

<sup>70</sup> «Fray Luis —hoy lo sabemos ya muy bien— era de un temperamento impetuoso; dentro de la Universidad tenía su política y la defendía a capa y espada, le gustaba mezclarse en las discusiones, se conducía con una vehemencia y aun una osadía peligrosas» (Alonso, 1976: 167)

<sup>71</sup> «El ascetismo espontáneo, la ortodoxia más estrecha y el temor a la opinión dominante imponían un vivir adusto y cohibido. Fray Luis lucha en una sociedad que se cierra. La grandeza de Fray Luis consiste en haber superado este ambiente impulsando con entusiasmo y fervor cuanto podía ser punto de partida para la elevación espiritual, y rebelándose con firme desafío contra lo que era constricción anuladora» (Lapesa, 1976: 9).

En ese periodo vital, comenta Alonso, la personalidad de fray Luis se ve afectada de forma que toda su producción poética queda marcada por su estancia en prisión. Sus palabras reflejan el momento de su vida en el que se vio rodeado de hostilidad e injusticia: «De la prisión habla fray Luis muchas veces en su poesía: quizá la veta más abundante y profundamente humana de su inspiración ha salido de esa angustia en el momento de la horrible prueba» (1973: 391). Aprovechó su permanencia allí para fortalecer su carácter y, encarnando el que fue su posterior emblema, se convirtió —haciendo honor a Horacio— en el poeta *ab ipso ferro*<sup>72</sup>. Así lo explica Alonso en «Tres poetas en desamparo»:

¡Qué lucha la de Fray Luis durante esos cuatro años! Durante ese tiempo —como se esperaba de su temple— da pruebas constantes de tenacidad y entereza de ánimo: acusa desde la cárcel a sus perseguidores y dirige con singular tesón su defensa (Alonso, 1973: 349).

Es en prisión donde proclama su inocencia a través de escritos que utiliza para defenderse ante las acusaciones de sus rivales hasta que, finalmente, es absuelto un 7 de diciembre de 1576<sup>73</sup>. «El alegato es magnífico. En fray Luis hay un hombre, un poeta y un crítico siempre juntos, y de la misma talla» (Guillén, 1980: 138). Tras la reprimenda, explica Salinas que le piden a fray Luis que entregue su traducción del *Cantar de Cantares* y este, tras cuatro años en prisión, retoma su labor como docente y, presuntamente, comienza la clase con «Decíamos ayer...» (1976: 131)<sup>74</sup>. Aunque en 1586 fue nuevamente acusado «por una polémica sobre la predestinación y la libertad humana»<sup>75</sup> ante la Inquisición, logra salir indemne de dichas acusaciones; sintetiza Salinas la vida del poeta:

Esto es, pues, lo que la vida terrena trajo al poeta: trabajo incesante en su orden, estudio, y una serie de peleas y enemistades de las cuales no pudo librarse y que se acumularon en la injusticia de su largo encarcelamiento. Ahora bien, lo curioso es que la poesía de fray Luis de León es la más notable de nuestra lírica por su serenidad exterior, su equilibrio espiritual, su firme moral, su visión de una plácida y tranquila existencia (Salinas, 1976: 131-132).

---

<sup>72</sup> Este lema, acompañado de la imagen de la encina y el hacha, formaba el emblema que iba incluido en todas las ediciones que pudo publicar en vida como marca personal. Hace referencia a los siguientes versos de «A Felipe Ruiz»: «Bien como la ñudosa/carrasca, en alto risco desmochada/ con hacha poderosa, / del ser despedazada/ del hierro torna rica y esforzada» (Vv. 35-39).

<sup>73</sup> «Fray Luis, de pie en la sala de la audiencia, escuchó la lectura. Allí fue “reprendido y advertido” que tuviese “moderación y prudencia” en materias tan delicadas» (Jorge Guillén, 1980: 138).

<sup>74</sup> «Aunque de esto no hay prueba histórica, está en perfecto acuerdo con su carácter y manera de ser. Queriendo así decir que se habían borrado de su conciencia los años de confinamiento, de adversidad y de injusticia, y que la vida seguía, sin dejar en él ninguna huella, ningún rencor contra nadie» (Salinas, 1976: 131).

<sup>75</sup> Ramajo Caño, 2006: CXXXVII.

Apunta Alonso que, inicialmente, la fama de Fray Luis se restringió al pequeño círculo de conocidos y admiradores: «Cervantes lo celebra ya en *La Galatea*; Lope, en *el Laurel de Apolo*. Pero hasta la aparición de la edición cuidada por Quevedo (1631) no tuvo esta fama caracteres de culto público» (1973: 770). Indica que su actividad como poeta se vio eclipsada por otras facetas de su vida, principalmente, su ocupación como profesor y traductor en Salamanca por lo que sus contemporáneos no vieron en él lo que la crítica posterior pudo ver en su lírica propia: «Pero somos nosotros quienes poseemos el verdadero Fray Luis. Que nos perdone Bell, pero creemos que las obras latinas no añadirán mucha gloria a su nombre» (770).

## 2. FUENTES LITERARIAS Y POEMAS

Dentro de las influencias que menciona Alonso se encuentran dos tradiciones distintas que se combinan en la poesía de fray Luis: la profana —común en muchos aspectos a Garcilaso— y la religiosa. La primera de ellas incluiría: el clasicismo de Horacio y Virgilio, el platonismo y la tradición castellana de la Edad Media. La segunda, de índole religiosa, incluiría el hebraísmo y la Biblia, el cristianismo y el pitagorismo, que se encontraría entre las dos vertientes debido a su carácter filosófico-religioso (1973: 769-785).

### 2.1. Petrarquismo e italianismo

Dejando a un lado el petrarquismo de la poesía de Garcilaso, Alonso considera que el toledano resultó el «germen fecundante»<sup>76</sup> para una poesía que sustituyó el amor profano por el espiritual<sup>77</sup>. Esto supone una cuestión fundamental para el crítico ya que, en su opinión, ahí residiría la originalidad de su poesía.

Era ésta una dirección en la que no les iba a seguir el religioso agustino. Al abandonar así casi totalmente los temas eróticos, iba a volverse hacia otros más espirituales, más altos: los que habían de dar originalidad y encanto permanente a su poesía (Alonso, 1973: 772).

A pesar de esto, entiende que el italianismo en fray Luis se limitaría a su simple forma exterior: «El italianismo de Fray Luis no había de pasar de los más externo. En lo

---

<sup>76</sup> «Fondo, paisaje, representación, todo, sin embargo, era aún italiano en Garcilaso de la Vega. Pero el germen fecundante que había traído iba a producir una gran transformación. Entra ahora la nueva poesía italianizante en el espíritu español, en un espíritu todo contrastes y extremos» (1973: 497).

<sup>77</sup> Díaz-Jiménez y Molleda propone la teoría de un trasfondo de «amor de hombre hacia una mujer» reflejado en el poema «a la mujer de los cabellos de oro» (1929: 165). La crítica posterior ha desechado la idea a través de la comparación del poema atribuido al poeta con otros de idéntico parecido. «Parece simple ejercicio y alarde de imitación bucólica», así lo explica Custodio Vega (1951: 31).

interior estaría suplantado por su castellanismo y por otras influencias» (Alonso, 1973: 772). La lira que había utilizado Garcilaso de la Vega —a través de Bernardo Tasso— en *Oda a la flor de Gnido* será la forma más usada por el poeta de Belmonte, junto con otras estrofas italianizantes y alguna copla castellana tradicional. Siendo el verso que más se adecua a la brevedad y condensación de sus intenciones poéticas<sup>78</sup>, será utilizada posteriormente por su discípulo San Juan de la Cruz (772).

## 2.2. Horacianismo: «La profecía del Tajo» y «A la vida retirada»

Conviene Alonso que Fray Luis toma los modelos clásicos, y al traducirlos interpreta de forma que incluye en ellos algo de su propio espíritu castellano. Con Horacio, fray Luis aprendió el valor de las palabras y, gracias a esto, apunta Alonso, clasicismo y castellanismo se mezclaron en su obra: «sobre todo, aprendió Fray Luis el sentido de la contención, de la limitación, de la modestia» (1973: 773). A través de estos conocimientos, comenta el crítico que fray Luis se hizo con el «don del silencio»<sup>79</sup> y, apoyándose en la descripción del biógrafo Francisco Pacheco en su retrato a fray Luis, se reafirma ante la idea del poeta como «el hombre más callado que se había visto»<sup>80</sup>. Otra de las características horacianas que destaca en el poeta son las transiciones<sup>81</sup>: «ese saber cambiar la dirección del poema con un sabio golpe de timón, sin apurar los temas, halagando, captando la atención del lector» (773).

«La profecía del Tajo» de fray Luis es considerada por Alonso como una «obra de perfecta composición» en la que ver la estructura horaciana. Su argumento de tipo legendario es considerado por el crítico como muestra de la pervivencia medieval en el Siglo de Oro (1976: 132). El conde Don Julián, viendo a su hija Cava mancillada a manos de Rodrigo, conocido como el último rey godo, llama a los musulmanes para vengarse; de esta forma, los musulmanes atraviesan el estrecho e invaden la península.

---

<sup>78</sup> «Para una poesía de contención y de refreno, la lira era, pues, una medida apropiada. La lira es una constante advertencia al refreno, una invitación a la poda de todo lo eliminable. Para los propósitos de arte de Fray Luis, la lira iba a ser un instrumento exacto» (Alonso, 1976: 130).

<sup>79</sup> Cernuda en «Homenaje a Fray Luis»: «Con su acento armonioso se desvela/ ese silencio sólido tan grave. Su voz eterna vive, late, oscila/ con su dejo purísimo: cantando» (Vv. 11-12 y 15-16), *Carmen*, 1928: 26.

<sup>80</sup> «En lo moral, con especial don de silencio, el hombre más callado que se ha conocido, si bien de singular agudeza en sus dichos» (Pacheco, 2008).

<sup>81</sup> Coincidiendo con la opinión de Alonso dice Diego: «La diferente estructura de las estrofas es aprovechada por fray Luis para obtener—tornero siempre insuperable de las airoas liras—los más bellos efectos; sobre todo en los dilatados, extensos, o para decirlo con un epíteto muy suyo, tendidos endecasílabos finales» (1928: 31).



Folgaba el rey Rodrigo  
con la hermosa Cava *en la ribera*  
*del Tajo*, sin testigo;  
*el río sacó fuera*  
*el pecho* y le habló desta manera (Vv. 1-5)

Entre los recursos retóricos destacados por Alonso en su estudio analítico, tanto en «El Vaticinio de Nereo» de Horacio como en la profecía del poeta de Belmonte, figurarían: el hipérbaton<sup>82</sup>; el reiterado uso de polisíndeton de la conjunción «y» para producir una «detención meditativa» y asíndeton; los movimientos de ascenso y descenso, climático y anticlimático; exclamaciones y ásperos encabalgamientos o las transiciones interestróficas, habituales en Horacio pero más numerosas en fray Luis (1976: 134-154). De esta forma concluye que el secreto de la oda de fray Luis está en su forma exterior, es un secreto de estructura (Alonso: 128).

En 1946 Altolaguirre establece un diálogo con esta composición en *Nueve poemas de Las islas invitadas* a través de la imagen del río<sup>83</sup> como símbolo nacional, utilizada por el propio fray Luis en su profecía<sup>84</sup>. Recurre nuevamente a esta imagen en sus poemas «Era la vida, su rumor llegaba» y «Por un río, hacia España», escritos desde su exilio en México<sup>85</sup>.

Era la vida, su rumor llegaba  
desde la espuma hasta mi sed, *un río*  
*que levantó su pecho para hablarme.*  
*Yo estaba en su ribera* bajo el llanto  
de árboles tristes, mientras iban  
lentamente las aguas a un destino  
de mar o sueño (Vv. 1-7)

Una de las odas más famosas del salmantino, con influencia del poeta latino nuevamente, es la conocida por el tópico horaciano del *beatus ille*: la oda a la «Vida retirada».

---

<sup>82</sup> «Es este uno característico de la segunda mitad del siglo XVI. Abunda en Fray Luis y en Herrera. Consiste en interponer un verbo entre sus objetos. La crítica del siglo pasado y principios de éste ha sido totalmente ciega para este tipo de hipérbaton. Resulta, pues, que hay alguna clase de hipérbaton característica de un período del siglo XVI» (Alonso, 1976: 135-136).

<sup>83</sup> «La forma dramática en que la imagen se presenta aquí —un río, visto en el pasado, saca su pecho para hablar desde su presente acerca del futuro—nos remite indiscutiblemente a la Profecía del Tajo» (Valender, 2014: 314).

<sup>84</sup> «La oda se dirige al ancho río, indiferente ante los dolores humanos, que serenamente fluye hacia el mar» (Alonso, 1976: 148).

<sup>85</sup> Valender recoge el parecido de un fragmento del poema «En España se cerrarán los labios de estas márgenes» de Altolaguirre: «De pronto el río sacó pecho afuera, como lo hiciera el Duero en la Numancia de Cervantes, como lo hiciera el Tajo para decir su profecía en versos de Fray Luis. Alzó su pecho el río y habló de esta manera» (2014: 316).

Este tópico, ya utilizado por Garcilaso en su *Égloga II*<sup>86</sup> —vv. 38-76— expresa «su anhelo de un poco de calma sobre el fondo estoico-epicúreo del sentir horaciano» (Alonso, 1973: 797). Valora Salinas que, al igual que en la poesía clásica, en el poema se distinguen dos dimensiones dentro de la misma realidad: la de los hombres y su maldad, y la de la naturaleza que lo purifica todo (1976: 136).

¡Qué descansada vida  
la del que huye el mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido! (Vv. 1-5).

Gracias a esta oda a la vida retirada, comenta Salinas, «se ha considerado a fray Luis como uno de nuestros más importantes poetas de la naturaleza»<sup>87</sup>. Señala que el sentir de la naturaleza concuerda con la concepción horaciana<sup>88</sup>, también presente en otros de sus poemas como «Al licenciado Grial» o «Al apartamento», donde la naturaleza es un refugio, un puerto seguro hacia el que huir (1976: 135)<sup>89</sup>. Aprecia Salinas que fray Luis no admira la naturaleza por lo que es en sí misma, sino por la protección que esta ofrece al poeta:

Cuando este poema se ve junto con las otras obras del poeta, se observa que él concede valor a la naturaleza no tanto por sí misma como por su capacidad de ofrecer refugio, paz, consuelo al alma, cansada de este mundo. En los males de este mundo hay una sola excepción: el campo, su simple y tranquila lección (Salinas, 1976: 135).

Finalmente, concluye Alonso en su análisis de «La profecía del Tajo» y «Vida retirada» que el secreto de estos dos poemas reside en su aspecto formal, recogido de la lírica horaciana, como ya lo había apuntado Menéndez Pelayo antes en el siglo XIX (1976: 164).

---

<sup>86</sup> Lapesa señala que las principales diferencias entre Garcilaso y fray Luis serían: la expresa religiosidad del fraile —ausente en el poeta toledano; el mayor dramatismo luisiano en el vivir mundano y el ansia de pureza de corazón y, finalmente, el sentimiento de la naturaleza como refugio, más personal en fray Luis. (Lapesa, 1976: 17).

<sup>87</sup> «Su nutrición filosófica, sus vivos deseos de amor y poesía, le hacían contemplar y describir los prados altos, inasequibles, con una belleza y una intensidad como no las ha conocido nuestra lengua» (Alonso, 1976: 191).

<sup>88</sup> «Como matiz diferencial entre los dos poetas, apreciamos en el nuestro una más precisa, viva, estremecida impresión de la naturaleza que fray Luis nunca roza sin resistir la tentación de fijarla, en una imagen o palabra representativa, aun en la angostura de una versión ceñida» (Diego, 1928: 32).

<sup>89</sup> «El héroe de esta oda, el poeta, tiene también un ideal estoico. Ahora no es la indiferencia al hierro, al fuego, a la muerte: ahora es la huida, la huida de todo, el único puerto seguro, el apartamento» (Alonso, 1973: 830).

### 2.3. Hebraísmo y cristianismo: «En la Ascensión», «A Nuestra Señora» y «A todos los santos»

Indica Alonso que otra de las influencias líricas de fray Luis es la Biblia, obra considerada por el poeta «como la mayor fuente de poesía del mundo» por lo que, en su poesía, se encuentra un Dios beato que no suele aparecer como «vengador y justiciero». Una de las pocas muestras de la figura de un Dios terrible, comenta el crítico, se encuentra en su poema «A Felipe Ruiz», donde el poeta lo ve en la tempestad, como un relámpago (1973: 780-81)<sup>90</sup>.

Pero, no. El Dios de los versos de Fray Luis es el Dios amoroso y manso. En el alma del poeta —encrucijada de los mil vientos de cultura del Renacimiento— bullían mil influjos. Pero por encima y por debajo de todo esto había algo más: había su alma cristiana y su clara y certera mirada de hombre (Alonso, 1973: 781).

Expone que fray Luis era una persona sensible profundamente cristiana por lo que es frecuente encontrar poemas dirigidos a él, sobre todo en momentos dolorosos como su confinamiento en prisión. En su poema «En la ascensión», lo llama *pastor* y se lamenta por el abandono de un Dios que se va de la tierra<sup>91</sup> (Alonso, 1973: 782). En la poesía de fray Luis, el cristianismo es combinado con las distintas fuentes literarias en todo momento, lo explica Alonso de esta forma:

Pero su espíritu era de enorme complejidad. Bebía de la Biblia, en Platón, en Aristóteles, en la Escolástica..., y de cada sistema se asimilaba todos los elementos conllevables con su fe. Todo lo que en esa masa indeterminada le bullía dentro del cerebro y del corazón, ya estaba resellado de cristianismo. Tan enraizado y tan auténtico, que no necesitaba ni expresarse discriminadamente como tal (Alonso, 1976: 192).

«Lea, relea el lector esta flor única de la religiosidad española, esta maravilla, precisa y martillante, de la lengua castellana» así define Alonso la canción «A Nuestra Señora» de fray Luis. Observa el crítico que dicho poema es una imitación de Petrarca —la *Canzone* XXIX— pero que, a su juicio, este lo supera a la hora de conmoverlo (1973:

---

<sup>90</sup> «Entre las nubes mueve/ su carro Dios, ligero y reluciente;/ horrible son conmueve;/ relumbra fuego ardiente;/ trema la tierra, humíllase la gente» (Vv. 45-49).

<sup>91</sup> «El sentimiento de reproche de la oda se asemeja al que brota en algunos textos de Garcilaso, en los que el amante se queja de la ausencia de la amada. En ambos casos, el ser amado se muestra poderoso e inaccesible, lo que explica la angustia; el fuerte sentimiento amoroso de los abandonados origina la audacia de la protesta, extraña en el caso de fray Luis, pues se dirige a Cristo» (Ramajo Caño, 2006: 116).

350). Probablemente escrita en prisión debido a la angustia de sus versos<sup>92</sup>, el yo poético suplica, en palabras de Alonso, «como el niño que, ante la injusticia absoluta, busca el único centro de comprensión: el regazo de su madre»<sup>93</sup> desde su estado de impotencia (350).

Virgen, el dolor fiero  
Añuda ya la lengua, y no consiste  
Que publique la voz cuanto desea;  
Mas oye tú al doliente  
ánimo que continuo a ti vocea (Vv. 100-04)<sup>94</sup>.

En «A todos los santos», explica Alonso, fray Luis sigue el esquema de Horacio<sup>95</sup> en *Carm*, I, 12 pero esta vez «canta el cielo cristiano, la Divinidad, la Virgen María, los ángeles y los hombres ya bienaventurados» (1973: 806). Después, el poeta se dirige a Dios para que arranque lo malo y plante lo santo incluyendo a las personas de fe que tanto odio demostraron sentir por él. (808). Así lo describe Alonso: «La protesta contra la injusticia asentada dentro de la Iglesia se convierte al fin de la oda que acabamos de considerar, en un grito de criatura desamparada y miserable, que sólo espera la libertad, de la mano de Dios» (809).

A través de este poema, Luis Cernuda juzga que subyace la inconformidad del poeta con el mundo que le rodea. También, encuentra el dilema personal que se establece entre su carácter apasionado que no rehúye la lucha y la búsqueda de la armonía deseada:

Mas para hallar tal armonía necesita Fray Luis de León purgar sus odios y raramente estuvo poseído un poeta español de tal fuego apasionado en la invectiva contra el mundo. Dicha invectiva contra el mundo constituye el tema principal de dos composiciones de Fray Luis de León, una de la cual comienza «Virgen que al sol más pura», en la cual el poeta no pretende ocultar la motivación subjetiva de sus versos. En la otra composición «Del mundo y su vanidad», la requisitoria pesimista ya no supone

---

<sup>92</sup> Esto lo encuentra el crítico nuevamente en «En una esperanza que salió vana»: «A veces el alma, en un alarido, parece que se le repliega o acurruca como quien retrocede ante un espanto. Otras, una tristeza como las olas de plomo, le agobia el espíritu» (Alonso, 1973: 802).

<sup>93</sup> Constata Ramajo Caño la mezcla de cristianismo y la tradición medieval castellana en el poema: «la tradición mariológica literaria es más honda. No se podrá olvidar todo el cultivo del tema en la Edad Media» (2006: 138).

<sup>94</sup> «La voz ha callado empañada en lágrimas; sólo el corazón queda dando, incesante, sus modas voces. También el lector siente un nudo de lágrimas en la garganta; pero un ámbito iluminado de belleza en torno, y en el alma, una nostalgia antigua reavivada» (Alonso, 1973: 351).

<sup>95</sup> Este modelo se repite en «De la Magdalena», la influencia horaciana se encuentra «como un *carpe diem* a lo divino» (Ramajo, 2006: 6).

tanto una voz individual aislada sino que pretende representar las quejas de la humanidad (Cernuda, 1975: 752).

#### 2.4. «Contra un juez avaro», «A don Pedro Portocarreño» y «A Felipe Ruiz»

En Fray Luis se encuentran principios ascéticos relacionados con el apartamiento del mundo material<sup>96</sup> y la vida retirada a través del mero contacto con la naturaleza, sostiene Salinas, ese huir del *mundanal ruido* buscando la soledad. Además, a través de la filosofía moral de Horacio «nos previene contra la vanidad, las tentaciones del amor, la sensualidad de la belleza, la avaricia, etc.» (1976: 133).

En el poema «Contra un juez avaro», catalogado por Alonso como «vaticinio exoratorio», el poeta aborda la premisa de la opresión del justo por el mal —personificado en la figura del juez que no actúa justamente— al que advierte: «que viene, con la muerte conjurado, / a dejarte desnudo/ del oro y cuanto tienes más amado;/ y quedarás sumido/ en los males no finibles y en olvido» (Vv. 26-30)<sup>97</sup>. La primera parte, explica Alonso, es adversativa con la conjunción «y» antepuesta a la anáfora de «aunque»; la segunda es aseverativa negativa simulando una especie de maldición. Cierra con dos versos finales que dan fin a la serie de penas. (1973: 826-827)<sup>98</sup>.

Otro poema cargado de violencia —escrito posiblemente a su salida de prisión— es, para Alonso, «A don Pedro Portocarreño» también conocido como «Triunfo de la inocencia». Aquí vuelve a tratar el tema de maldad de los injustos, la alabanza de las virtudes y la victoria del hombre justo: «por más que se conjuren/ el odio y el poder y el falso engaño, / y ciegos de ira apuren/ lo propio y lo diverso, ajeno, extraño/ jamás le harán daño» (Vv. 29-33). Comenta acerca de esta composición:

Por todas partes encontramos una maravillosa diafanidad, una exacta prisión unida a una expresiva violencia en estas composiciones en torno al proceso. Es decir, parece como si la indignación que la injusticia al caer sobre su misma vida le producía, se transparentara, del lado de la poesía, en una intensidad y una precisión aceradas (Alonso, 1973: 824).

---

<sup>96</sup> «¿Qué idea suele tener el poeta de este mundo? En la prisión en que pasó cinco años encerrado escribió una décima en la cual se refiere a “aqueste mundo malvado”. Es el término más duro que jamás le haya aplicado. En otros poemas lo llama “cárcel, baja, oscura”, un “valle hondo, oscuro/ con soledad y llanto”, “mar tempestuoso”» (Salinas, 1976: 133).

<sup>97</sup> «La impronta horaciana es evidente. No sólo en la enseñanza, tan cara al de Venusa, de que la riqueza no da la paz al alma, sino en el propio tono, más cercano a las invectivas de los Epodos que a las odas» (Ramajo, 2006: 103).

<sup>98</sup> «Cierto que los males que han de caer sobre el juez avaro están expresados en forma aseverativa y no optativa o imperativa: el poeta se los arroja a la cara con terrible violencia, con un ímpetu que queda en nuestros oídos con valor de maldición» (Alonso, 1973: 825).

Por último, cierra la trilogía de poemas atribuidos a la salida de prisión, «A Felipe Ruiz» también llamado «Del moderado y constante». El poema comienza con la enumeración de los males fruto de la falta de moderación horaciana frente a la virtud estoica de la constancia. Señala Alonso que es reciente el recuerdo de fray Luis de su lucha en prisión<sup>99</sup> y, aunque algunos poemas atestiguan la desesperación y la tristeza del poeta, este idealiza su propia figura<sup>100</sup> y su victoria a través de la imagen horaciana *ab ipso ferro* (Alonso, 1973: 815-819). Aparece también en este poema, la elevación luisiana presente en gran parte de su obra: «En sus versos abundan las palabras que expresan elevación, ascensión, surcar el aire, remontar el vuelo, ir más allá. Tomemos el más perfecto ejemplo, al final de uno de sus poemas “A Felipe Ruiz”» (Salinas, 1976: 137).

Rompiste mi cadena  
ardiendo por prenderme: al gran consuelo  
subido he por tu pena:  
ya suelto, encumbro el vuelo:  
Traspaso sobre el aire, huella el cielo (Vv. 65-69).

## 2.5. La ascensión en «De la vida del cielo» y «Noche serena»

Es en los poemas «De la vida del cielo»<sup>101</sup> y «Noche serena» donde Salinas vuelve a encontrar ese «efecto ascensional tan claro que nos parece, al final de cada estrofa, elevarnos a un plano superior. Es decir, no solo nos sentimos transportados, sino que verdaderamente percibimos la fuerza ascensional a distintas distancias de la tierra» (1976: 137). En «De la vida del cielo», comenta Salinas, fray Luis describe cómo es el plano celestial y cómo allí se ve a Dios cuidando un rebaño de almas salvadas<sup>102</sup>. El poeta escucha la música de su amigo Francisco Salinas y «se transporta a una región celestial donde el alma está sumergida en místico éxtasis» (138). En este poema se encuentra la musicalidad que se percibía en la «Oda a Salinas» y el apelativo *pastor*, ya utilizado en

<sup>99</sup> «La pasión de Fray Luis de León ha sublimado mucho del elemento terreno a través de sus dolorosas experiencias humanas; pero los recuerdos de éstas no consiguen borrarlos de su memoria: no puede ni quiere hacerlo. Asistimos a ellos, hasta nos hace compartirlos como si fueran nuestros, porque en esos recuerdos, gracias al odio, es donde halla fuerzas para remontarse a regiones más claras» (Cernuda, 1975: 752).

<sup>100</sup> Alonso sobre «A Felipe Ruiz»: «Nosotros que acabamos de comentar los gritos de amargura y desamparo de las odas escritas en las cárceles secretas de la Inquisición, sabemos que esa imagen de inquebrantable estoicismo no es exacta. Fray Luis se sintió desamparado y miserable; y gimió y se retorció, y clamó pidiendo ayuda, al único sitio adonde podía: al cielo» (1973: 815).

<sup>101</sup> En este poema se encuentra la musicalidad que se percibía en la «Oda a Salinas» y el apelativo *pastor*, ya utilizado en el poema «En la Ascensión». A través de la «figura del pastor músico. El deleite de los bienaventurados no es otro sino el escuchar la divina música» (Alonso, 1976: 186).

<sup>102</sup> «Vive en los campos Cristo, y goza del cielo libre, y ama la soledad y el sosiego; y en el silencio de todo aquello que pone en alboroto la vida, tiene puesto Él su deleite» *Los nombres de Cristo*, «Pastor».

el poema «En la Ascensión». A través de este pastor músico, «el deleite de los bienaventurados no es otro sino el escuchar la divina música» (Alonso, 1976: 186).

En «Noche serena» el poeta contempla el cielo<sup>103</sup> y se imagina en un plano celestial —inmenso en comparación con la tierra— hasta que su mente sueña estar ya en esa morada de Dios, donde «eterna primavera aquí florece» (v. 75). Describe de esta forma Cernuda la ascensión en la poesía luisiana:

Para el poeta las palabras ya no son sino un medio de evadirse en persecución de su ideal, a través de estas variaciones sobre un tema único que son muchas de sus odas, utilizando aquellas como alas con las cuales elevarse hacia algo sobrehumano (1975: 751).

## 2.6. La evasión de la realidad: la oda «A Francisco Salinas»

Salinas divide la relación de fray Luis con la realidad en dos fases: la de retiro y huida del mundo de los hombres y la de ascensión, de vuelo<sup>104</sup>. Esa primera fase es de apartamiento como huida y refugio en la naturaleza<sup>105</sup>, todo ello dentro del mismo plano de la tierra. La segunda, incluiría la ascensión hacia la esfera celestial: «el cielo es la revelación de la verdad, la explicación del universo. Fray Luis era un platónico, y para él el cielo es el reino de las ideas y los espíritus puros» (1976: 139).

Alonso aprecia que este deseo de huida y de evasión de la lucha es constante y, por ello, es necesario tenerlo siempre en cuenta como punto de partida para comprender su obra poética (1976: 169). Cernuda no solo comparte esta misma visión de un fray Luis que aspira siempre a la armonía, sino que añade una idea también presente en la crítica literaria de Salinas: a través de la búsqueda de armonía se reúne, en su poesía tanto la tradición profana, como la religiosa.

Su constante deseo de evasión le impulsa hacia el sosiego, la hermosura, la divinidad, cuyos símbolos son el campo, la música, el sueño (la muerte, diríamos), como puertas que abren al alma un mundo mejor, un mundo todo proporción y armonía, en el cual el paganismo y cristianismo parecen unir al fin sus ideales diferentes (Cernuda, 1975: 752).

---

<sup>103</sup> «Las vislumbres del cielo o de la divinidad están contempladas siempre en posición de desterrado. Toda está escrita desde el bajo suelo, con el dolor del alejado, del ausente: con nostalgia; como él dice, con “pena” y con “amor» (Alonso, 1976: 188-189).

<sup>104</sup> «Podríamos llamar al método de Fray Luis centrífugo, puesto que se extendió hacia los cielos volando, elevándose» (Salinas, 1976: 154).

<sup>105</sup> «Fray Luis, que tradujo a Horacio, adopta a veces la misma actitud. Pero en él el deseo de huir no es simplemente el deseo del epicúreo que busca una paz, delicada y material» (Salinas, 1976: 136).

En síntesis, aunando el paganismo —que anhelaba el retiro en la naturaleza— con su alma cristiana, fray Luis fusiona ambas tradiciones en el proceso de la ascensión como huida del mundo terrenal y como búsqueda de lo celestial; así lo considera Salinas:

Poco más adelante, en las poesías sin pecado de Fray Luis de León, se libra el gran encuentro entre el mundo de las formas radiantes del paganismo y el anhelo descarnado del alma cristiana en lucha por su liberación de la materia. A este drama le da Fray Luis desenlace sin víctimas, lo resuelve por ascensión, creándose sus propias alas, sus lirás voladoras, se cierne a tal altitud espiritual que las oposiciones se confunden desde el punto de mira así conquistado (Salinas, 1958: 174).

En su análisis de la oda «A Francisco Salinas» aprecia Alonso que la unión del poeta con la armonía del mundo está conseguida totalmente en la oda aunque, considera que solo se produce durante unos instantes (1976: 170). El alma de fray Luis emprende un viaje gracias al efecto transportador de la música de su amigo Salinas hacia el Absoluto (Ramajo, 2006: 23-24).

En la primera estrofa, «va a subir Fray Luis a la eterna armonía» a través de la música extremada que es límite y cima (Alonso, 1976: 171-172). Salinas opina que el cielo en la poesía de fray Luis «no es un lugar vago»; primero da una sensación de luz, una sensación de pura luminosidad <sup>106</sup>. Explica que es la revelación de la verdad ya que, desde la perspectiva platónica, «el cielo es el reino de las ideas y los espíritus puros» (Salinas, 1976: 139).

En la siguiente estrofa, comenta Alonso, se encuentra la influencia pitagórica, tanto en la propia concepción del alma como armonía<sup>107</sup> como en la de las esferas celestes. Esta concepción del alma, asegura, es también parte de la doctrina de Platón<sup>108</sup> por lo que, en este poema, ambas se funden (1976: 173). Pese a primar la armonía en la mayor parte del poema, aprecia Alonso que hay en ella un punto de desarmonía, donde el poeta se va a erigir; «el alma es armonía pero está aherrojada en la prisión del cuerpo. Por la música el alma se purga y se limpia de lo inarmónico». Esa música de la que habla fray Luis es

---

<sup>106</sup> «El cielo es la suprema luz y la suprema inteligencia. La alegría del alma es salvarse en la comprensión del mundo, que desde abajo no puede entenderse, es todo confusión» (Salinas, 1976: 139).

<sup>107</sup> «Según Filolao, el alma, a consecuencia de cierto castigo, había sido uncida al yugo con el cuerpo y en él como en una tumba colocada, de donde el chiste “cuerpo, tumba”; y otras veces dice que el hombre está como en una especie de prisión» (Alonso, 1976: 173).

<sup>108</sup> «Estética platónica, subida desde la belleza particular hasta la causa primera de la belleza, y ascensión mística del alma hasta la unión con Dios» (Alonso, 1976: 198).



el sonido que emiten las esferas celestes al moverse <sup>109</sup>, una música constante con efecto ascensional; por ello, explica el crítico, en la estrofa quinta se contempla a Dios como el «gran músico» (174-179). Añade Cernuda que «vano sería buscar en la lírica española versos que expresen el embeleso extático de la música de estos, dedicados por el poeta a su amigo Francisco de Salinas, el músico y tratadista platónico del arte musical» (1975: 754).

En las siguientes estrofas el alma responde en sintonía a la música de su creador con la suya propia; este es el momento, bajo el criterio de Alonso, en el que se produce la unión del alma con Dios, un instante breve que lo devuelve al sentido vil y bajo <sup>110</sup> (1976: 181-182). Finalmente, tras el breve momento de la unión, pide a su amigo Salinas que continúe con su música para que el alma siga ascendiendo de forma continua (181-182).

¡Oh!, suene de continuo,  
Salinas, vuestro son en mis oídos,  
por quien al bien divino  
despiertan los sentidos,  
quedando a los demás adormecidos (Vv. 50-54).

Concluye Alonso que en la poesía luisiana se halla una ley de polaridad entre armonía y desarmonía <sup>111</sup>. Esto permite que el estado de desarmonía produzca por oposición, un estado armónico cargado de nostalgia (1976: 198). Cernuda comenta este mismo aspecto de la poesía luisiana de la siguiente forma: «más que el éxtasis ante la hermosura me parece percibir el recuerdo silencioso de dolores terrenos, cuya herida se aviva entonces por contraste» (1975: 754). Por último, valora Alonso que en esta oda se fusionan, al mismo tiempo, todas las fuentes literarias presentes en la lírica de fray Luis, tanto la vertiente profana con la religiosa:

Como ambos mundos, ambas indagaciones son interdependientes, nos lo expresa con nítida limpidez el hecho de que en la oda a Salinas hayamos visto superponerse, montarse, coincidiendo como una placa fotográfica triplemente impresionada, dos

---

<sup>109</sup> «La música logra que el alma: 1º, conozca su concordancia original; 2º, desprecie todo el tráfago exterior, y 3º, en fin, llegue a la música esencial y primigenia del mundo. Son tres escalones, graduados, que forman una verdadera escala mística» (Alonso, 1976:176).

<sup>110</sup> «¡Oh desmayo dichoso! / ¡Oh muerte que das vida!, ¡Oh dulce olvido!: / ¡durse en tu reposo/ sin ser restituído/ jamás aqueste bajo y vil sentido!» (Vv. 36-40).

<sup>111</sup> «Entre armonía y desarmonía se polariza todo el arte de Fray Luis. Su fisiología y su temperamento, las luchas espantosas en que se vio prendido, su interés por el mundo, su carácter polémico, su movilidad, su peligrosa osadía, su incoercible sentido de la justicia, que estallaba ante lo injusto; en una palabra, su misma violenta pureza, le arrastraban lejos de la serenidad y la contemplación» (Alonso, 1976: 191).

grandes moldes ideales: la estética platónica, la gradación de escala de la mística y la estructura climática y anticlimática de la oda de Horacio (Alonso, 1976: 198).

### 3. MISTICISMO Y *SOPHROSYNE*

A la hora de catalogar la obra de fray Luis de León incluyéndola como poesía mística, la problemática reside en la última de las vías del ascetismo, es decir, en la vía unitiva<sup>112</sup>. No es unánime la opinión de la existencia de misticismo en fray Luis para los miembros de la Edad de Plata; para unos, la unión se queda simplemente en un anhelo que no llega a producirse y, para otros, ese deseo es suficiente para enmarcar su obra dentro de los parámetros de la mística.

Es la opinión de Salinas la de clasificar a fray Luis como místico, aunque reconoce que «nada se conforma menos a la idea de un místico, como persona apartada del mundo, alejado de sus luchas, que la vida de fray Luis» (1976: 129). Es decir, aunque en su poesía se encuentre el anhelo<sup>113</sup> de una vida retirada en el campo, esto no quiere decir que necesariamente en la realidad el deseo se haya cumplido; pudo ser un deseo que no consiguió realizar. Salinas basa su opinión en lo siguiente:

Si el poeta se limitara a anotar lo que le aconteció, no estaría escribiendo poesía sino historia, memorias o un diario. Siempre se quedaría a la altura de las circunstancias. Pero la verdadera poesía se coloca por encima de las circunstancias, y aunque pueda tener su origen en ellas, es superior a ellas y las transporta a un plano en el que las contingencias se pierden y solo queda la pura esencia (Salinas, 1976: 132).

Así explica el crítico la no correspondencia entre vida y poesía en fray Luis, para él, su poesía sí es mística; lo es porque entiende que, en los versos del poeta, existe un deseo de huir<sup>114</sup> por incompatibilidad con el mundo que lo rodea debido a su sensibilidad (1976: 137). Esa huida, además, tiene un destino para Salinas: «la meta de esa jornada, el puerto de esa huida no puede ser otro, para un místico español, sino el cielo. La poesía de fray Luis es poesía celestial» (138). Aclara que su huida no es evasión, sino búsqueda. El

---

<sup>112</sup> «Ni Fray Luis ni Aleixandre son místicos. Ninguno de los dos llega a la vía unitiva, a la unión o fusión, ya con Dios (Fray Luis), ya con el cosmos (Aleixandre). Los dos se quedan en las vías purgativa e iluminativa y desde ellas entrevén la meta como un horizonte remoto al que aspiran y que — apasionada, ansiosamente— se afanan por alcanzar. Fray Luis y Aleixandre son dos místicos en aspiración, dos místicos “frustrados”» (Gaos, 1958: 361).

<sup>113</sup> «Distinto, pero de la misma veta: la del extremado frenesí. El de Fray Luis era un anhelo» (Alonso, 1973: 498-99).

<sup>114</sup> «Fray Luis es un místico. Y si hay huida, en el escape si existe una actitud negativa, la de pura y simplemente negarse al mundo, vemos que la gran inspiración lírica del poeta la convierte en una aspiración positiva, es decir, es una huida hacia un fin u objetivo» (Salinas, 1976: 136-37).

ansia de paz y la sed de conocimiento en la poesía de fray Luis, comenta Salinas, se unen para que se produzca la ascensión y la huida (141):

La huida del místico y el platónico, de los sentidos y de la inteligencia, maravillosa fusión en este poeta de los dos ideales del siglo XVI. Claridad renacentista, deseo de comprender el mundo a través de las ideas, y el impulso místico de ascender a un mundo más alto a través de la unión con lo divino. Ahí está el motivo de la huida de la realidad en este gran poeta (Salinas, 1976: 141).

En síntesis, Salinas clasifica al poeta como místico basándose en su constante deseo de unión celestial transmitido en su obra; lo clasifica como místico en todo momento. Sobre la Oda a Salinas aclara: «Fray Luis es un místico, sin duda, pero un místico del orden, de los números de la armonía, un místico saturado de sustancia platónica y clásica» (1976: 140).

Alonso, por el contrario, no considera a fray Luis un poeta místico y afirma que «hay técnicos de la mística que saben muy bien que a Fray Luis no se le puede llamar místico, y siempre recalcan su carácter ascético» (1976: 166). Para él, la vida retirada y la unión del alma con Dios es un anhelo solamente<sup>115</sup>, no llega a producirse como tal, salvo en unos versos de la quinta estrofa de «A Francisco Salinas», anteriormente comentados<sup>116</sup>. De todas formas, conviene que todo depende de la consideración del misticismo en sí mismo; para él, tan solo unos versos de la oda a Salinas son comparables al misticismo de poetas como San Juan o Santa Teresa.

Si por misticismo entendemos el impulso místico, el ansia de elevarse a la unión con Dios, Fray Luis es místico, porque éste es el sentido de toda su poesía. Si entendemos la unión con Dios, como está intuida en Santa Teresa o en San Juan de la Cruz, nada más lejos del misticismo que nuestro poeta. Su posición es la del desterrado que mira con envidia los prados altos y cencidos (Alonso, 1973: 783).

Considera el crítico los estudios de Menéndez Pelayo que definían la poesía de fray Luis como *sophrosyne*<sup>117</sup>, «aquella calma y reposo y templanza de afectos, fin supremo del arte»; una visión «beatífica» que dice haber heredado de su antecesor y que

---

<sup>115</sup> «Fray Luis de León estaba hecho para la armonía (es decir, para la unión con la causa armónica del mundo), pero no la poseyó nunca en la vida, y sólo la expresó como un anhelo en su arte» (1976: 167).

<sup>116</sup> «Toda la poesía de Fray Luis es un desgarrado anhelo de “unión”; pero no hay en ella nada que suponga “experiencia” mística, nada que describa “unión”, o sea asimilable a “unión” ..., nada, salvo esas estrofas de la Oda a Salinas» (Alonso, 1976: 191).

<sup>117</sup> «Un sabor anticipado de gloria, que de ella mana una mansa dulzura, que penetra y embarga el alma, sin excitar los nervios, y la templa serena» (1973: 791).

solo se ajusta a parte de la obra<sup>118</sup>: «A la vida retirada», «A Salinas», «A Felipe Ruiz», «Morada del cielo» y «Noche Serena» (1973: 838-839). Alonso, a través del conocimiento biográfico del poeta, afirma que no está de acuerdo con esa imagen dócil<sup>119</sup> que se encuentra en algunos de sus poemas, y que los análisis elaborados sobre la obra del poeta han sido realizados de forma aislada —analizando sus poemas individualmente— y no como conjunto (793)<sup>120</sup>.

Las poesías en que se traduce el desasosiego, la desarmonía de la vida, resaltan tan de bulto que no han podido ser ignoradas. Pero la consideración que se les ha dado ha solido ser de paso, volandera y aislada, quiero decir, poesía a poesía, sin tener en cuenta su volumen dentro de la producción de Fray Luis, el sistema que por sí forman y cómo el significado de ese sistema, al lado de otras partes de la obra del escritor, revela a otra luz el sentido total de su poesía (Alonso, 1973: 793).

Alonso clasifica al poeta como doloroso porque su poesía «nace de su dolor, poesía no gozosa, no encalmada, no dulce, sino apasionada y dolorosa» y esto, afirma, está presente incluso en las tres odas de contemplación del cielo. Considera que lo es, tanto por sus episodios de persecución como por su incapacidad de alcanzar la unión que desea<sup>121</sup>. Y solo en medio de ese dolor «llegan esas vislumbres, esas chispitas de la gran hermosura» a las que, en su opinión, hace referencia Menéndez Pelayo en sus trabajos (1973: 840). Este es uno de los principales motivos por los que el crítico valora tanto la poesía de fray Luis con respecto a su época, concluye así:

Los poemas forman un grupo de una importancia extraordinaria por su número y su valor: en todo nuestro siglo de Oro— y si me apuran, en toda la literatura española— no hay poesía salida de un herido corazón humano, que así desgarré ahora el nuestro. Ni en el Siglo de Oro es frecuente un auténtico trasvasarse de esa índole; es decir, tal que veamos de un lado el hecho vivido y del otro su inmediata proyección poética. Porque entonces se le vertió la vida auténticamente en la obra, ya en grito casi sin

---

<sup>118</sup> Vicente Gaos sobre esta visión crítica: «Dámaso Alonso, con razón, ha combatido la postura de Menéndez Pelayo, que veía en Fray Luis un místico lleno de serenidad, sin percibir la nota esencial que suena en las *Odas* del gran agustino: vehemencia, inquietud, nostalgia del desterrado» (1958: 358).

<sup>119</sup> «Porque hay que considerar estas ideas a la luz de la biografía del hombre. Fray Luis busca el centro de su vida, Dios, en la consonancia y la armonía del mundo. Pero el mundo es desorden, rencor, desequilibrio; y así se ve impelido, a su pesar, lejos de la armonía que intelectualmente anhela» (1973: 784).

<sup>120</sup> «Si hay serenidad, si hay armonía, si hay “sophrosyne”, es sólo como una lejana visión inalcanzable de la vida. Y el poeta vive en el llanto, en desasosiego, entre remolinos de traición, con el ansia ardiente del dolor y la pena. No ver esto es no comprender ni una palabra de la poesía de Fray Luis» (Alonso, 1976: 191).

<sup>121</sup> «Pero el deseo de armonía permanece. En el anhelo mismo, que es toda la obra de Fray Luis, a veces se nos descubre la magnífica torre de serenidad, entrevista, en vislumbres de una belleza, de una diafanidad tal como no las ha conocido nunca la literatura castellana» (Alonso, 1976: 170).

esperanza, ya en defensa casi jurídica, ya en oración, ya en himno triunfador. Traducción directa del plano vital al poético que diríamos romántica, si tal cosa se pudiera decir de un ser empapado en los ideales del Renacimiento (Alonso, 1973: 841-842).

#### 4. LA INFLUENCIA DE FRAY LUIS EN LOS POETAS DEL 27

Ya sea con motivo del homenaje en *Carmen* o a través de su poesía impregnada de sus lecturas del maestro de Belmonte, la influencia luisiana en los poetas del 27 puede ser esbozada de diversas formas. Una de las maneras más frecuentes de localizar dicha influencia es la reinterpretación de los poemas del XVI añadiendo la modernidad del XX. Para ello, lo más habitual es encontrar versos originales adaptados de fray Luis o el uso recurrente del léxico luisiano que conforma su mundo poético. Otro modo más difícil de rastrear sería la de la interpretación libre e individual de elementos presentes en la poesía del fraile en la propia obra ecléctica de los poetas del XX, como la naturaleza, la ascensión, la unión o la armonía, entre otras.

Fray Luis se convierte en patrimonio espiritual común para cada poeta contemporáneo—imponiendo la libertad que brinda el propio clasicismo— acomoda a su específica y propia creación. Y en eso reside la originalidad de la recuperación luisiana, en que proporcionó a individualidades bien distintas una materia común que cada uno adaptó según su propia espiritualidad (Asún, 1991: 479).

##### 4.1. Horacianismo, espiritualidad y cristianismo luisiano

Como destacaban en sus textos críticos, encuentran en la poesía de fray Luis de León la simbiosis de la tradición profana con la religiosa. El principal modelo profano era el de Horacio y, como afirmaba Alonso, esta influencia horaciana se manifestará en la estructura poética luisiana. Caracterizada por figuras retóricas comunes a su predecesor latino, los rasgos formales utilizados por el poeta del XVI tendrá mucho en común, según el crítico Lorenzo-Rivero, con un poeta del XX: Jorge Guillén. En «Afinidades poéticas de Jorge Guillén y Fray Luis de León» compara estos rasgos y concluye que comparten principalmente: la preferencia por estrofas breves para sus composiciones; exclamaciones e interrogaciones para expresar exaltación; encabalgamientos preferentemente ásperos; asíndeton y polisíndeton para aumentar o reducir la velocidad del ritmo; y, finalmente, imágenes luisianas como la del *claro día* o la expresión *sin testigo*, por nombrar algunas (1969: 424-430).

Otra de las influencias horacianas en la poesía de fray Luis incluiría el tópico del *beatus ille*; la elección de una vida sencilla y retirada en el campo, alejada de la ciudad y del mundo terrenal. Esta característica luisiana presente en el poema «Vida Retirada» la encuentra Vicente Gaos en la poesía de Vicente Aleixandre<sup>122</sup>. Ejemplifica este uso del tópico usado por su predecesor en su poema «Primavera en la tierra» (1958: 363).

Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,  
máscaras que no lloran sobre las ciudades cansadas,  
mientras siento lejana la música de los sueños  
en que escapan las plantas de la primavera apagándose (Vv. 76-79).

La influencia de este tópico —donde la naturaleza además de ser un modelo de armonía y sencillez es un refugio— también lo encuentra Francisco Navas en Miguel Hernández, catalogado como epígono de la generación por Alonso. Comenta Navas lo siguiente: «El hecho de haber trabajado como pastor en su juventud le aproxima a fray Luis en su amor a la naturaleza y su desprecio de la ciudad y el “mundanal ruido”. Esto se aprecia claramente en un poema “El silbo de afirmación en la aldea”» (1991: 76).

Yo te tuve en el lejos del olvido,  
aldea, huerto, fuente  
en que me vi al descuido:  
huerto, donde me hallé la mejor vida,  
aldea, donde al aire y libremente,  
en una paz meé larga y tendida (Vv. 12-17).

La vertiente religiosa subyace en la poesía de fray Luis y, por ello, alcanzará la poesía moderna que, en la mayoría de los casos, partía de una concepción laica del universo. Gerardo Diego con su poema «Invitación a la transparencia o la nieve ha variado» en el homenaje de la revista *Carmen*, alude a uno de los poemas de fray Luis en los que el cristianismo invade la tradición horaciana: «A todos los Santos». Dice así: «Nieve de conveniencia/ yo te invito/ a que vuelvas a ser blanca y a tu actitud descendiente/ yo te invito a que seas blanca blanca y transparente/ yo te invito/ en obsequio del mar que no está escrito» (1928: 30).

---

<sup>122</sup> «El paraíso no es de esta tierra, no hay ninguna bondad natural en el ser humano. Fray Luis y Aleixandre se emparentan todavía por una nota común de pesimismo. También Aleixandre aspira a la descansada vida y la escondida senda, lejos de los hombres y de las ciudades» (Gaos, 1958: 362-363).

El cristianismo latente en la poesía del agustino llegará a uno de los poetas más jóvenes de la Generación del 27, Altolaguirre, que cuestionó sus creencias en varios momentos de su vida y a través de esto, comenta Valender, la huella del poeta asceta está presente en él:

Altolaguirre contó con una formación católica muy arraigada que, a lo largo de su carrera como poeta, fue chocando una y otra vez con su experiencia como hombre del siglo XX. Pero a partir del segundo lustro de los años cuarenta es la vida de fe la que se impone cada vez más. Lo curioso es que, aun en los momentos en que el malagueño se sentía más alejado de los caminos de Dios, el ejemplo de fray Luis lo acompañaba en sus meditaciones como poeta. (Valender, 2014: 325).

#### 4.2. El mundo poético de fray Luis: noche, ascensión, cielo y música

En «Noche Serena» de Fray Luis se encuentra como elemento recurrente en la poesía luisiana la noche, la hora de plenitud del alma. Destaca Asún que la presencia de fray Luis en «El poeta pide a su amor que le escriba» de García Lorca es clara. Termina con estos versos el poeta granadino el soneto: «Llena, pues, de palabras mi locura /o déjame vivir en mi *serena /noche* del alma para siempre oscura» (1991: 476). Asimismo, el poeta del XX en su poema «Soledad» —escrito en el número 3-4 de *Carmen*— toma como modelo «Al apartamento»<sup>123</sup> y «Noche serena» de fray Luis para su homenaje. Considera Asún que fray Luis habla desde el «valle hondo, oscuro/ con soledad y llanto»<sup>124</sup> y el poeta del 27, simulando sus lirias desde su perspectiva laica, reinterpreta el poema y la soledad en él (1991: 475).

Mientras tú, inaccesible  
para la verde lepra del sonido,  
no hay altura posible  
ni labio conocido  
por donde llegue a ti nuestro gemido (Vv. 45-49).

La ascensión como método de evasión es otro elemento recurrente en su poesía; a través de ella, el poeta de Belmonte se proyecta hacia los cielos, donde anhela unirse allí con Dios. En su homenaje a fray Luis en *Carmen*, Altolaguirre dedica al poeta su poema «Poesía» y, en él, para contemplar su desolado universo espiritual desarrolla esta idea de ascensión luisiana (Asún, 1991: 479). Así lo expresa en estos últimos versos: «Era mi

---

<sup>123</sup> «Rosa de mi desnudo/ sobre paños de cal y sordo fuego, / cuando roto ya el nudo, limpio de luna, y ciego, / cruce tus finas ondas de sosiego» (Vv. 16-20).

<sup>124</sup> «En la Ascensión» (Vv. 2-3).

dolor tan alto/ que miraba al otro mundo / por encima del ocaso» (Vv. 13-15). También hay influencia del poeta del XVI en la propia poesía de Salinas, opina Asún, ya que esta es poesía ascensional pero laica (488) <sup>125</sup>. Introduce un fragmento de *La voz a ti debida*:

Los besos que me das  
son siempre redenciones:  
tú besas hacia arriba,  
librando algo de mí  
que aún estaba sujeto  
en los fondos oscuros.  
Lo salvas, lo miramos  
para ver cómo asciende,  
volando, por tu impulso,  
hacia su paraíso  
donde ya nos espera (Vv. 1589- 1599)

En este proceso de ascensión encontrado en poemas como «A Felipe Ruiz» o «A Francisco Salinas» gracias a la música, dentro de su concepción pitagórico- platónica, se purifica y armoniza el alma. Lorenzo-Rivero encuentra en la obra de Jorge Guillén una similitud con la musicalidad de esta oda de fray Luis <sup>126</sup>. Considera que el alma de ambos poetas «está hecha para la armonía y la expresan maravillosamente en su arte, los dos aman la música» (1969: 433). En el poema de Guillén «Fray Luis de León» el poeta parafrasea los primeros versos de la oda a Salinas <sup>127</sup>: «El aire se serena/ Por claridad regala más espacio, / Maestro, cuando suena / La lira que a tu Horacio/ No fue más fiel ni dio más gloria al Tracio» (Vv. 1-5). También Alberti en su prosa poética de *Pleamar* recurre a uno de estos primeros versos del poeta para darle título a «Luz no usada», son múltiples las alusiones luisianas <sup>128</sup>:

Bajo la paz terrena de la casa del cielo. Fosforecen los bueyes doblados en los surcos. Un celeste fanal encristala el susurro de los árboles. Todo se transparenta, detenido, hasta vérsese el alma. Resplandece el silencio. No os mováis. Una nueva hermosura, “una no usada luz” nos envuelve, nos ase levantándonos, trocándonos sonido, fuente dulce, paz dulce, paz sin fin, dentro de la morada de la noche (Alberti, 1944: 213).

---

<sup>125</sup> «*La voz a ti debida* es, en conjunto, un libro que acepta una escala amorosa y laica, sin éxtasis ni panteísmos, en cuya cima está siempre ella, convertida ya en una nueva “aventura del alma”» (Asún: 487).

<sup>126</sup> «Quizá, después de San Juan de la Cruz, sea fray Luis el poeta de la literatura española a quien Jorge Guillén es más afín. Sobre todo por el interés y la compenetración que tiene con la oda “A Francisco de Salinas”» (Lorenzo-Rivero, 1969: 436).

<sup>127</sup> Vid. «Jorge Guillén: Fray Luis de León», Alessandro Martinengo (2001).

<sup>128</sup> Otra muestra de la influencia luisiana en la obra de Rafael Alberti se encuentra en su poema «Sobre los ángeles». Considera Ayuso este poema como «buena muestra de la lucha interior y apropiada para figurar en esta selección por su imagería en torno a luz y tinieblas, fuego y abismo» (1992: 315).



Influencia poética de «A Francisco Salinas» se encuentra también en la poesía de Salinas. En ella, afirma Asún que «sustituyendo al Dios cristiano por el *tú amado* (divinizado desde la soledad romántica), *ella* se convierte en altura, orden, principio y razón de ser. Y, creación de Salinas, *ella* será al modo del gran Músico luisiano» (1991: 486). Este elemento musical divino es adaptado por el Salinas del siglo XX en *La voz a ti debida*: «Tú vives siempre de tus actos/ Con la punta de tus dedos/ pulsas el mundo, le arrancas/auroras, triunfos, colores, / alegrías: es tu música. / La vida es lo que tú tocas» (Vv. 1-6).

Finalmente, el objetivo de la ascensión es llegar a la morada del cielo, el destino prometido al poeta cristiano y este cielo —descrito por fray Luis— es luminosidad y revelación de la verdad. Se encuentra en Emilio Prados el anhelo de unión pero, esta vez, no con Dios, sino con el cosmos. Buscando la altura y la elevada luz divina, comenta Asún que Prados recurre al mundo poético de fray Luis<sup>129</sup> (1991: 480). «Roto el lazo del mundo, / aún vivo, desclavado/ del hueso y de la uña, / dejo mi sombra abajo/ presa entre sus perfiles/ y sin letra, de un salto, / como un pájaro al viento/ sobre la luz me abro» (Vv. 17-24).

En el poema homenaje «Meseta» de Guillén se encuentran alusiones explícitas a este elemento lumínico: «¡Alta luz! ¡Altitud/ De claridad activa» (Vv. 5-6) y, de igual manera, se encuentra la musicalidad luisiana: «¡Oh vibración/ Universal de cima, / Tránsito universal! /Cima y cielo desfilan» (Vv. 17-20).

## FRAY LUIS Y LOS POETAS DEL 27: SÍNTESIS DE LA SEGUNDA PARTE

La obra poética de Fray Luis destacó para los poetas de la *Generación del 27* por su combinación de tradiciones, los propios aspectos biográficos de la vida de fray Luis —presentes en su poesía— y su espíritu de lucha *ab ipso ferro*, que todos destacan.

Concuerdan en que sintetizó el clasicismo de Horacio en sus odas a través de las formas italianas con su lira y los tópicos horacianos se impregnaron de su espiritualidad.

---

<sup>129</sup> En *Cuerpo perseguido* de Emilio Prados, comenta Asún, se encuentra otra clara alusión a la poesía de fray Luis pero, esta vez, a su poema «Noche Serena». Al igual que en la poesía de Salinas, la figura de Dios se sustituye por el *tú amado*: «¡Qué sereno en el cielo/ mi corazón sin labios/ sueña libre, desnudo, / flotando como un barco!» (1991: 481).

Mediante la figura de Dios, consideran que el poeta denuncia las injusticias del mundo, expresa su deseo de apartamiento y, en sus peores momentos, busca consuelo para su alma cristiana. Encuentran en su poesía un deseo de evasión—ya sea en el campo o en los cielos— y de unión celestial manifestada a través de la música con la que el poeta buscaba purificar su alma y transportarse a la morada del cielo.

Además de los textos críticos y el homenaje que los poetas del 27 le brindaron al maestro en 1928, la lectura del poeta agustino del XVI subyace en la poesía vanguardista de estos autores de diferentes formas. Ya sea a través de la introducción de versos suyos en sus poemas o mediante las alusiones indirectas a su mundo poético, fray Luis está presente en ellos de una u otra forma.

## CONCLUSIÓN

En un ambiente cultural que vuelve la atención sobre su herencia literaria, los poetas del 27 elaboraron estudios y ensayos de los autores clásicos nacionales, haciendo hincapié en el periodo del Siglo de Oro. Este término, que solo hacía referencia al siglo XVI en los estudios previos, fue reconsiderado por ellos hasta abarcar en la actualidad tanto al siglo XVI como al XVII que, a su juicio, había sido tan valioso como el anterior. Aunque es bien conocida la conmemoración en honor a Góngora del 1927, fecha clave para estos poetas, en los decenios de 1920 y 1930 fueron numerosos los homenajes y centenarios celebrados por este círculo poético que tanto veneró a sus clásicos. Además de dedicarse a la actividad poética, estos autores transformaron la crítica literaria realizando estudios con el fin, no solo de conocer su tradición, sino de mostrar cuan valioso era nuestro patrimonio literario.

Garcilaso de la Vega representa el primer Renacimiento para ellos e insisten en que con él se inicia una revolución poética que renovará fuentes, géneros y moldes métricos, afianzados durante el resto del siglo. El poeta toledano será valorado por ellos como la asimilación del italianismo en España y, dentro de la literatura española, todo un referente de precisión y exactitud poética. De sus fuentes literarias destacan: el clasicismo grecorromano, el italianismo y, dentro de este último, el petrarquismo. Consideran las descripciones bucólicas garcilasianas de carácter casi pictórico y subrayan la importancia del paisaje eglógico y la mitología clásica dentro del núcleo temático de sus *Églogas*. Uno de los aspectos de Garcilaso más destacados por estos críticos ha sido la concepción amorosa de su lírica, acuñada por Salinas como teoría de la perfección del amor. Por último, elogian tanto la sensibilidad del poeta humanista como la capacidad emotiva de su «dolorido sentir», dos de las singularidades que más valoran del poeta dentro del contexto literario español.

Fray Luis de León es otro de los representantes más sustanciales para los poetas del 27; contando ya con Garcilaso como modelo, se sitúa dentro de una segunda fase del Renacimiento. En la poesía del vate distinguen dos tradiciones literarias diferentes combinadas: la vertiente profana y la religiosa. Como principal innovación destacan el aspecto espiritual con el que horacianismo y el italianismo se verán modificados en sus lirás. En fray Luis encuentran la aspiración a una vida retirada en la naturaleza y el deseo de evasión del mundo terrenal. Su poesía ascética, marcada por su concepción cristiana, juzgan que se debatirá entre la armonía y desarmonía que anhela la unión con Dios. Dentro de

su obra, encomian la originalidad del ímpetu ascensional de algunas de sus odas en las que encuentran reunidos los elementos del mundo poético del agustino como la noche, el cielo y la musicalidad. Comparten una nueva percepción de la poesía luisiana que dista de los estudios críticos anteriores, y se alejan de la concepción de esta como *sophrosyne*. Estos autores destacan los rasgos biográficos de los poetas en su crítica. Por este motivo, teniendo en cuenta la experiencia en prisión de fray Luis, perciben su poesía como dolorosa. Por último y como resultado de esa valoración biográfica, definen el carácter del poeta como él mismo hizo con los versos de Horacio: *ab ipso ferro*.

El análisis riguroso que aplicaron a estos poetas renacentistas no se limitó a la mera crítica literaria; estos escritores interiorizaron las lecturas de los clásicos de forma que, en sus propios poemas, puede percibirse la influencia poética de sus antecesores. Gracias a la selección de textos sobre la materia del XVI elaborada en el presente trabajo, se ha demostrado que el estudio realizado por este grupo poético del 27 ha resultado ser toda una innovación. Tanto en los métodos de análisis realizados por Alonso como en la actitud generalizada de una crítica valorativa y personal, los ensayos realizados por los poetas del 27 remozarán los estudios literarios clásicos desde una perspectiva moderna.

Además del valor que de por sí tienen dichos textos, es necesario destacar el procedimiento que comparten todos a la hora de realizar sus escritos. A través de su condición de poetas, participan de una visión subjetiva de la disciplina, lo que los conducirá, tanto en el estilo como en sus juicios, a darle importancia también al aspecto emocional. Por ello, sus trabajos están repletos de léxico y expresiones sensoriales que apelan a lo que los poemas les sugiere. La crítica elaborada por los poetas del 27 puede concluirse que, a la par que novedosa, posee valor como expresión poética en sí misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Francisco (1998), *Sobre algunos textos e ideas de Dámaso Alonso*, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74, pp. 343-367.
- ALBERTI, Rafael (1944), *Pleamar: (1942-1944)*, Buenos Aires, Losada.
- ALBERTI, ALEIXANDRE, ALTOLAGUIRRE, CERNUDA, DIEGO, GUILLÉN y LORCA (1928), «Al maestro Fray Luis de León», *Carmen (Gijón)*, 3-4.  
“ <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004309767&lang=es> “(última consulta 23/06/2019).
- ALONSO, Dámaso (1962), «El destino de Garcilaso», *Cuatro poetas españoles: (Garcilaso- Góngora, Maragall y Antonio Machado)*, Madrid, Gredos.
- (1973), *Obras completas: estudios y ensayos sobre la literatura*, tomo I y II, Madrid, Gredos.
- (1976), *Poesía española: ensayos de métodos y límites estilísticos: Garcilaso-Fray Luis de León- San Juan de la Cruz- Góngora- Lope de Vega-Quevedo*, Madrid, Gredos.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1933), *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel (1991), «1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luís de León», *Estudios y ensayos*, Universidad de Alcalá, pp. 459-489.
- BOSCÁN, Juan (1999), *Obra completa*, Madrid, Cátedra.
- CAMOENS, Luis de (1589), *Rimas varias*, tomo III, IV, V, segunda parte, Lisboa, Imprenta Craesbeckiana.
- CERNUDA, Luis (1929), «Pedro Salinas y su poesía», *Revista de Occidente*, 25, pp. 251-254.
- (1960), *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- (1975), *Prosa Completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral editores.
- (1977), ed. de D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral.
- CUSTODIO VEGA, Ángel (1951), «Insistiendo sobre la mujer de los cabellos de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 132, pp. 31-44.

- DADSON, Trevor. J (2005), «Garcilaso y la poesía española de finales del siglo XX», *Breve esplendor de mal distinta lumbre: estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento iluminaciones, pp. 235-60.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy (1929), «Escritores españoles del siglo XV y XVI», Madrid, pp. 161-168.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco. J (1995), «El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas (1920-1936)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 31, 2, pp. 193-206.  
 “ [https://www.persee.fr/doc/casa\\_0076-230x\\_1995\\_num\\_31\\_2\\_2744](https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1995_num_31_2_2744)” (última consulta 23/06/2019).
- (2003), «Garcilaso y la poesía española contemporánea», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* Alicante.  
 “[https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/diez\\_revenga.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/diez_revenga.htm)” (última consulta 23/06/2019).
- (2012), «Menéndez Pelayo y la lírica del siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, pp. 201-216.
- ESCARTÍN, Monserrat (2008), «Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: la voz a ti debida», *Revista de literatura*, LXX, 140, pp. 553-575.
- GAOS, Vicente (1958), «Fray Luis de León, fuente de Aleixandre», *Papeles de Son Armadas*, 11, pp. 344-363.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1991), «Dámaso Alonso y la crítica moderna», *Ínsula*, 530, pp. 1-32.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1984), «Cernuda y Garcilaso: ecos garcilasianos en la elegía “A un poeta muerto” (F. G. L.)», *Ínsula*, 455, pp. 1-3.
- HUARTE MORTON, Fernando y Juan Antonio RAMÍREZ OLEVAR (1998), *Bibliografía sobre Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1986), «Lectura de la Égloga I» en *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. de Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, pp. 61-82.
- LAPESA, Rafael (1968), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1976), «Garcilaso y Fray Luis, coincidencias temáticas y contraste de actitudes», *Archivum: Revista de la facultad de filología*, 26, pp. 7-17.

- LAZCANO GONZÁLEZ, Rafael (1990), *Fray Luis de León: bibliografía*, Madrid, Revista Agustiniiana, vol. 31, 94.
- LORENZO-RIVERO, Luis (1969), «Afinidades poéticas de Jorge Guillén con Fray Luis de León», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, pp. 421-436.
- LEÓN, Luis de (1980), ed. de Jorge Guillén *Cantar de cantares*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- (2006), *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecu y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MARTINEGO, Alessandro (2001), «Jorge Guillén: Fray Luis de León» en *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, pp. 161-170.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.<sup>a</sup> (2005), *La revista Garcilaso (1943-1946) y sus alrededores*, Madrid, Juan Pastor.
- MARTÍNEZ, GONZALEZ, Antonio (2014), «Sobre el estilo de Juan de Valdés», *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la asociación internacional del Siglo de Oro*, Venecia, 14-18 julio.
- MUÑOZ COVARRUBIAS, Pablo (2006), «Garcilaso de la Vega y la crítica literaria de Luis Cernuda», *Anuario de Letras*, 44, pp. 187-210.
- (2017), «Presencias y ausencias de Garcilaso de la Vega en *La voz a ti debida* en Pedro Salinas.», *Poéticas: revista de estudios literarios*, 6, pp. 33-67.
- NAVAS PLATA, Francisco (1991), «Presencia de Fray Luis de León en los poetas españoles del siglo XX», *La escuela Agustiniiana IV centenario de Fray Luis de León*, 39, pp. 73-82.
- PACHECO, Francisco (2008), *El maestro fray Luis de León en Libro de descripción de verdaderos retratos ilustres y memorables varones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- “ [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-maestro-fray-luis-de-len-en-libro-de-descripcin-de-verdaderos-retratos-de-ilustres-y-memorables-varones-de-francisco-pacheco-0/html/01e94ec4-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-maestro-fray-luis-de-len-en-libro-de-descripcin-de-verdaderos-retratos-de-ilustres-y-memorables-varones-de-francisco-pacheco-0/html/01e94ec4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) “ (última consulta 23/06/2019).

- PAULINO AYUSO, José (1992), «La proyección de Fray Luis de León en la poesía española», *Fray Luis IV Centenario (1591-1991)*, Madrid, pp. 307-342.
- (1997), «El garcilasismo en la poesía española (1930-1950)», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 22, pp. 37-54.
- PEREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2011), «Diálogo, *responsio*, imitación: claves estructurales de la Égloga I de Garcilaso», *Lectura y Signo*, 6, 1, pp.31-62.
- (2017), «Las cinco lineae amoris en la Razón de amor de Salinas: notas al fragmento 34 (¿Cómo me vas a explicar?)», *Neophilologus* Springer, pp. 209-223.
- PICÓN GARCÍA, M.<sup>a</sup> Luisa (s.d), «La impronta de Garcilaso en la lírica contemporánea».
- “ <http://fundaciongarcilasodelavega.com/wp-content/uploads/Garcilaso-sXX.pdf> “ (última consulta 23/06/2019).
- SALINAS, Pedro (1958), *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- (1976), *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel.
- (2007), *Ensayos completos*, tomo II, Madrid, Cátedra.
- VALENDER, James (2014), «Fray Luis y Manuel Altoaguirre “poesía y profecía”», *Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea*, vol. 2, Zaragoza, pp. 309-26.
- VEGA, Garcilaso de la (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Antonio Gallego Morell, Granada, Urania.
- (1995), *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.